

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DEUIL DU LIEU  
ESSAI SUR L'ÉQUATION ENTRE L'ÊTRE ET L'HABITER

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR  
ANOUK SUGÀR

AVRIL 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Même si en fin de compte on est seul devant l'écriture, c'est un travail qui se fait sans aucun doute grâce aux nombreux conseils et au soutien, non seulement de la part des professeurs qui nous accompagnent, mais aussi des proches qui sont spectateurs au quotidien des incertitudes, des pannes, mais aussi de ces moments lumineux où l'on se trouve soudainement dans un état de grâce, fort d'inspiration et d'un sentiment d'aboutissement.

Raison pour laquelle je tiens particulièrement à remercier Magali Uhl qui m'a dirigée tout au long de cette entreprise, en me donnant de précieux conseils, des références toujours importantes, mais surtout, des encouragements et une confiance accordée sans sourcillements, ce qui a été une formidable source d'énergie et de motivation.

Je voudrais aussi remercier Louis Jacob, pour son écoute sensible, ses riches enseignements et pour l'opportunité qu'il m'a donnée d'apprendre de première main, grâce à la recherche sur le terrain. Je dois ajouter que chacun des professeurs que j'ai eu l'occasion de côtoyer lors de mon passage à la maîtrise, notamment Anouk Bélanger, Vivianne Châtel, Jean-François Côté, Isabelle Lasvergnas et Élias Rizkallah, a précieusement contribué à enrichir mes connaissances, et surtout à nourrir mon travail par l'enseignement et les lectures suggérées.

Il y a aussi les compagnons patients et fidèles de tous les jours, qui ont été les témoins des questionnements et des doutes. Ils sont nombreux. Je les remercie de tout cœur, sachant qu'ils se reconnaîtront. Un merci tout particulier à Réjane Béranek, pour son travail de révision minutieux et son amitié inébranlable, à ma fille Safia, ma plus grande et sage inspiration, sans laquelle je n'y serais sans doute pas parvenue et à mon père André-Lou Sugàr, lointain, mais dévoué conseiller de tous les instants. Vous avez toute ma reconnaissance.

*À ma mère chérie, Anne.  
Que ma mémoire soit ta maison.*



## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	vi
RÉSUMÉ .....	ix
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LE CORPS, L'ESPACE, L'HABITAT, UNE QUESTION D'ÊTRE OU DE LA NÉCESSITÉ DE SE REMÉMORER LA NATURE DES CHOSES.....	7
1.1. ÊTRE = HABITER – De la nature phénoménologique de la relation corps- espace .....	8
1.2. Logos – logis – lieu : au commencement, le langage ou de l'entrée en présence du tiers .....	15
1.3. L'habitat – analyse anatomique du corps de la maison.....	23
1.4. L'habitat, lieu mythique .....	35
CHAPITRE II	
LA MORT DU LIEU .....	46
2.1. La mort du lieu, un vide narratif .....	46
2.2. L'anticipation de la perte chez Jean-Pierre-Raynaud ou l'identité menacée .....	54
CHAPITRE III	
DEUILS ET RITUELS : SURMONTER LA MORT DU LIEU .....	63
3.1. Le deuil du lieu : Veiller le lieu comme s'il s'agissait d'un corps.....	63
3.2. Les rituels de deuil du lieu ou comment opérer le transfert de la réalité? .....	71
3.3. Vivre le deuil par l'image.....	79
3.3.1. Le temps court de la photographie.....	83
3.3.2. Le temps long de la peinture chez Pierre Bonnard .....	86

CHAPITRE IV	
DE LA MÉMOIRE ET DES PETITES TRACTATIONS AVEC LA MORT.....	93
4.1. La maison est mémoire .....	93
4.2. La relique comme stratégie de détournement .....	101
LE POUVOIR DE RECOMMENCEMENT À TITRE DE CONCLUSION .....	112
BIBLIOGRAPHIE.....	122

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Charles Simonds, <i>Birth</i> , 1970.....	9
1.2	Charles Simonds, <i>Landscape-Body-Dwelling</i> , 1973.....	11
1.3	Louise Bourgeois, <i>Maison</i> , 1986.....	21
1.4	Rachel Whiteread, <i>Untitled (Black Bed)</i> , 1991.....	26
1.5	Rachel Whiteread, <i>Untitled (Amber Double Bed)</i> , 1991.....	26
1.6	Claudio Parmiggiani, <i>Delocazione</i> , 1970.....	27
1.7	Rachel Whiteread, <i>Ghost</i> , 1990.....	29
1.8	Rachel Whiteread, <i>House</i> , 1993.....	29
1.9	Rachel Whiteread, <i>Clapton Park Estate</i> , 1995, P77872.....	30
1.10	Rachel Whiteread, <i>Clapton Park Estate</i> , 1995, P77875.....	30
1.11	Rachel Whiteread, <i>Trowbridge Estate</i> , 1995, P77878.....	30
1.12	Rachel Whiteread, <i>Trowbridge Estate</i> , 1995, P77879.....	30
1.13	Camilo J. Vergara, <i>Henry Horner Houses</i> , Chicago, 1995.....	32

1.14	Gordon Matta-Clark, <i>Clonical Intersect</i> , 1975.....	32
1.15	Gordon Matta-Clark, <i>Clonical Intersect</i> , 1975.....	32
1.16	Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974.....	33
1.17	Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974.....	33
1.18	Fred Sandback, Fred Sandback, vue de l'installation, 2010, Gaaian Gallery, Seoul.....	44
1.19	Fred Sandback, <i>Untitled</i> (Sculptural Study, Five-part Construc- tion), 1987/2009. David Zwirner NY.....	44
1.20	Fred Sandback, <i>Installation view</i> , 2010, Centro Universitário Ma- ria Antonia, São Paulo.....	44
2.1 - 2.3	<i>La Maison de Jean-Pierre Raynaud</i> , 1969-1993.....	59
2.4 - 2.6	<i>La Maison de Jean-Pierre Raynaud.</i> <i>Construction Déconstruction</i> , 1969-1993.....	61
2.7 - 2.9	<i>La Maison de Jean-Pierre Raynaud.</i> <i>Commémoration</i> , 1969-1993.....	62
3.1	Jeff Wall, <i>Milk</i> , 1984.....	69
3.2	Jeff Wall, <i>Diagonal Composition</i> , 1993.....	70
3.3	Jeff Wall, <i>Diagonal Composition no. 2</i> , 1998.....	70
3.4	Georges Sebbag, Souccah dans un patio de Marrackech, 1933...	77
3.5	Anouk Sugàr, Souccah dans le Mile-End, Montréal, 2005.....	77

3.6	Pierre Bonnard, <i>Le bol de lait</i> , vers 1919.....	88
3.7	Pierre Bonnard, <i>Intimité</i> ou <i>La soirée sous la lampe</i> , 1921.....	89
3.8	Pierre Bonnard, <i>La porte-fenêtre ouverte</i> , Vernon, 1921.....	90
4.1	Maria Elena González, <i>Internal DupliCity</i> , 2005.....	109

## RÉSUMÉ

À l'ère de l'investissement massif des villes par une population croissante, le visage changeant de celles-ci, alternance de démolitions et de reconstructions, induit un questionnement quant à l'assimilation de ces phénomènes qui ne sont pas sans nous rappeler le cycle de la vie et de la mort. Si la disparition est un processus dynamique inhérent à une revitalisation potentielle, elle est aussi vécue comme un traumatisme, une perte. S'ensuit dès lors la nécessité de surmonter le vide par une période de deuil; un temps voué à l'assimilation et à la commémoration de ce qui n'est plus. L'analyse phénoménologique propose une concordance entre le corps et l'espace; une entrée en présence de l'être, matérialisée par l'habitat. La mort de la maison se vit dans ce sens similairement à la mort tout court. Elle fait écho à notre propre angoisse devant l'annonce inéluctable de l'après; un au-delà invisible et impalpable pour lequel il faut créer un imaginaire, une réalité inventée qui meuble la pensée et les phantasmes des vivants afin qu'ils se démarquent, dans l'espoir d'un temps gagné, d'un sursis, du monde des morts.

Mais puisque la mémoire est malléable et volatile, il s'agit de la fixer dans le temps par le biais de supports tels que l'écriture et les œuvres d'art. Alors, et par la médiation de la culture, il importe de faire sens de l'absence et de contrer la crainte de l'effacement. Paradoxalement, l'oubli est aussi une condition du renouveau. Ainsi, l'archivage de la mémoire par l'image est envisageable comme un processus de transformation et non comme un temps arrêté, une fin. Par conséquent, les œuvres représentées dans ce mémoire, procèdent, au travers de la démarche de production, d'une appropriation de la perte du lieu. Elles documentent le vide, l'absence, l'appréhension de la mort annoncée, puis, une fois exécutées, fondent un regard nouveau.

Mots-clés : maison; mort; deuil; rituels; disparition; phénoménologie de l'espace; corps; anthropologie des images; mémoire; commémoration; oubli

## INTRODUCTION

Quelles sont les raisons qui mènent à choisir un sujet de recherche? Sans aucun doute une interrogation et une préoccupation toute personnelle, ontologique, devant un sujet non résolu ou, peut-être, en voie de l'être. Lorsque l'on choisit de parler de la mort, et de la mort de la maison en particulier, s'impose de toute évidence, à celui qui écrit, un processus d'auto-analyse, qui découle du fait que c'est précisément ce sujet-là qui se présente et non un autre. Le travail d'écriture et de mise en comparaison avec les textes, sert à débroussailler, puis à confirmer ce qu'en dedans on sait déjà, par intuition. Travailler sur la mort, et plus spécifiquement sur la mort de la maison, résulte d'une préoccupation directe face à la mort en tant qu'expérience incontournable, une interrogation qui sans cesse illustre la limite de compréhension d'un phénomène à jamais mystérieux. Pourtant, malgré le fait qu'elle demeure un sujet indicible, elle se manifeste au travers des récits des expériences vécues; une narration des affects qui s'avère de première importance pour pouvoir affronter cet opérateur de débalancement. C'est ce que soulève Louis-Vincent Thomas en ces termes :

Cette mort avec laquelle tôt ou tard chacun de nous doit en découdre revêt trois visages. À la mort douloureusement *vécue* dans l'agonie et dans le deuil et à la mort *subie* que démographes et statisticiens dénombrent et mettent en courbes s'ajoute la *mort parlée* (la *mort endiscourue* comme on dit au Québec), prétexte depuis toujours à nos divagations. Si l'on néglige le sentiment qu'elle génère, celle que Vovelle traitait d'*insolente*, ne sait laisser que deux formes de traces : le mourant qui bientôt va-devenir-cadavre : les paroles qu'elle ne cesse de nous suggérer. Il suffit d'enlever le « r » de *mort* pour avoir le *mot* [...]. Avec des mots, on fait des phrases et puis des prières, des chants, des romans, des traités savants. [...] De fait nous pouvons mettre sur le même plan le réel, le symbolique et l'imaginaire<sup>1</sup>.

Trouver les mots pour le dire, exprimer ce qui en réalité n'a pas de forme, est un moyen de trouver un exutoire, puis de donner un sens à un phénomène qui nous

---

<sup>1</sup>Louis-Vincent Thomas, 1991, *La mort en question. Traces de mort, mort des traces*, Paris : L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », p. 9-10.

échappe. Pour ce faire, et puisque justement les mots manquent, nous faisons appel au symbolique qui remplace et couvre le vide, alors que la mort se présente<sup>2</sup>. En approfondissant la mise en comparaison avec les textes qui traitent de la question, en la confrontant à un sujet qui nous est certes propre et qui cherche à exprimer une intériorité, reprenant par là Magali Uhl<sup>3</sup>, nous trouverons confirmation de notre récit subjectif, de notre biographie personnelle. Celle-ci n'a somme toute rien d'unique et fait partie d'un bagage commun, en effet, puisque la mort est l'affaire de tous. La distance entre la posture que nous endosserons à titre de chercheuse dans le cadre de ce texte et les raisons qui nous motivent personnellement à entreprendre un tel cheminement vers le donner à comprendre sera, il est fort probable, mince, car comme le souligne Jean-Marie Brohm<sup>4</sup>, la préoccupation angoissante face à la mort annule la posture objective propre au chercheur.

Nous formulerons l'hypothèse que la perte de la maison, que celle-ci soit détruite ou que l'on soit contraint de la quitter, est un cas de figure qui s'apparente de beaucoup à une phénoménologie de la mort. Dans notre récit autobiographique, nous avons quitté plusieurs maisons. Pour certaines, c'était un choix délibéré, pour d'autres, il s'agissait plutôt d'un arrachement. En effet, nous portons tous en nous cette maison qui ne se limite pas à remplir les seules fonctions d'habiter. Il s'agit de la maison constitutive du Moi. Ce constat sera la clé, le centre pivotant, autour duquel nous organiserons et approfondirons la recherche, dont le point central est la mort du lieu. Pour ce faire, nous analyserons et développerons la corrélation entre le corps et l'espace. La correspondance entre ces deux entités s'expliquerait par l'entrée en fonction des facultés langagières, ce qui survient, selon la théorie psychanalytique, au moment où le petit-enfant se détache de sa mère. L'espace individuel se matérialisant pour une première fois, comme une entité se rapportant au Moi, un Moi qui parle s'exprime, imagine et crée en jouant. À partir de ces prémisses, nous suppo-

<sup>2</sup>Développement repris à partir de Louis-Vincent Thomas, *Ibid.*

<sup>3</sup>Magali Uhl, 2002, « Mort et recherche. Éléments d'épistémologie complémentariste », dans *Revue de l'institut de sociologie - L'anthropologie de la mort aujourd'hui*, 1999/1-4, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, p. 45-46.

<sup>4</sup>Jean-Marie Brohm, 2008, *Figures de la mort. Perspectives critiques*, Paris : Beauchesne, p. 7-8.



sons qu'il nous sera possible d'envisager l'espace habité et en particulier la maison, comme un *continuum* du corps. Et puisque, lors de nos interrogations, nous appréhenderons l'entrée en matière de l'espace, en terme des capacités de perception, nous en viendrons à illustrer de quelle façon sa disparition équivaldrait à une véritable implosion des facultés narratives.

Dans notre perspective, devoir quitter la maison ou la perdre, équivaldrait à une implosion des caractéristiques fondatrices du Moi, tout comme la mort est une mise en abîme d'une personne qui occupait un espace vécu et partagé. Mais si la mort de l'être humain est sans recours, nous soulignerons, dans le cadre de ce mémoire, que la mort de la maison cherche par tous les moyens à être contournée grâce au transfert vers un imaginaire qui se réinvente, alors que l'on investit un lieu nouveau. Il s'agira ainsi, plutôt que d'énoncer un verdict de non-retour, de mettre en avant qu'un glissement d'un habitat vers un autre deviendrait un facteur agissant, inhérent au processus de deuil. Pour ce faire, cependant, nous nous poserons les questions suivantes : n'y aurait-il pas lieu, dans ce moment au rythme altéré, d'accorder un temps d'arrêt, l'observation d'une parenthèse, pour que le corps puisse par la suite intégrer une nouvelle maison? Temps des rituels, moments de poésie qui servent à tisser les fils de la mémoire, afin que se transportent les images dans la durée? Dans ce même ordre d'idées, nous examinerons de quelle façon ce transfert peut être problématique, voire traumatique. Car puisque la maison est, selon notre hypothèse, le miroir du corps, la seconde peau, le vaisseau de la mémoire, des rêves et de l'imaginaire, sa disparition s'accompagnerait d'un réel sentiment de perte. Nous nous interrogerons dès lors quant aux raisons qui engendrent un tel désarroi et déséquilibre profond. La question serait alors: ne devrait-on pas, similairement au deuil d'un défunt, prendre en compte un deuil du lieu, c'est-à-dire permettre l'intégration de différentes phases rituelles dans le but d'assimiler, de surmonter la perte, puis de se relever et de recommencer? Quelles sont les caractéristiques des rituels qui accompagnent le deuil du lieu? Quels rôles ont les images dans ce processus?

Face à l'angoisse de la mort, et à son vide épistémique, nous ferons appel à une sociologie des images pour combler ce qui ne s'exprime que difficilement en mots,

ce qui passe entre les lignes. L'image agirait alors comme intermédiaire entre le corps défunt qui se volatilise et la mémoire, dans une sorte de retrait et d'objectivation de l'expérience qui permet de faire émerger l'inconscient et ainsi, de donner un vocabulaire à ce qui n'en a pas. Faire appel à l'image serait alors en soi une forme de ritualisation finale, c'est-à-dire un processus qui mènerait d'une expérience formelle, celle de la perte et de l'expérience de l'absence, à l'assimilation d'un ressenti métaphysique, celui du vide et du manque, vécu au travers du travail de deuil. S'en suivrait le passage à une possibilité d'inscription dans la mémoire, d'un archivage dans celle-ci. Paradoxalement, c'est par ce processus qu'advierait également la possibilité d'oublier, puis de recommencer.

Les images sélectionnées dans le cadre de ce mémoire n'auront pas pour fonction d'illustrer les idées et les aspects théoriques que nous tenterons de développer. Elles constitueront plutôt les pierres angulaires de notre méthodologie. C'est-à-dire qu'elles seront, selon nos intentions, parlantes en elles-mêmes, car une image est avant tout une création, en d'autres termes, une tentative de substitution et de reconstitution, reprenant ainsi les propos de Hans Belting<sup>5</sup>. Le fait vécu trouverait ainsi une conjugaison des possibles par l'expressivité symbolique retrouvée dans l'acte de sa formulation, un acte qui s'énoncerait, comme le propose Belting, par le biais du corps, lui-même médium de la production de l'image de l'énoncé ineffable :

Quand nous parlons du temps ou de la mort, nous sommes conscients de nous exprimer de façon imagée, par images-métaphores et images-concepts qui ne coïncident pas avec la réalité qu'elles prétendent représenter. Comme le dit Bachelard : " La mort est d'abord une image, et elle reste une image. " Lorsque d'autre part nous évoquons une photographie, un tableau ou un film, c'est aussi d'images que nous parlons, mais tout autrement : il s'agit d'abord alors des médiums clés dans lesquels les images s'incarnent et apparaissent. Toutes les images que nous voyons, individuellement et dans l'espace collectif, se forment par l'entremise des médiums qui leur confèrent la visibilité. Toute image visible est donc nécessairement inscrite dans un médium de support ou de transmission. Ce constat vaut même pour nos images mentales ou intérieures, qui pourraient sembler se soustraire à cette règle; c'est notre propre corps qui nous sert dans ce cas de médium vivant. À cet égard, la vraie question n'est pas le dualisme entre images extérieures et images intérieures,

---

<sup>5</sup>Hans Belting, 2004, *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, Paris : Galimard, coll. « Le temps des images », p. 7-8.

mais plutôt l'interaction entre ce que nous voyons et ce que nous imaginons ou ce dont nous nous souvenons. De plus, la perception et la fabrication des images sont comme les deux faces d'une même pièce, car non seulement la perception fonctionne sur un mode symbolique (symbolique dans la mesure où une image ne se laisse pas identifier de la même façon qu'un corps ou une chose saisie par notre vision naturelle), mais la fabrication des images est elle-même un acte symbolique, puisqu'elle influe et façonne en retour notre regard et notre perception iconique<sup>6</sup>.

Le corpus d'images que nous intégrerons ici, sera en réalité en grande partie le point de départ ou la source à partir duquel nous puiserons ce que nous cherchons à transmettre dans nos propos. Certaines ont été choisies avant même le début de l'écriture. Dans leur sélection, elles se sont imposées à nous, dans une transmission requérant une traduction, autrement dit, une déconstruction de la symbolique qu'elles renferment.

Les images, selon nos intentions, ont chacune leur raison d'être, leur emplacement dans la construction de la narration de l'imaginaire de la mort de la maison. Elles sont les ombres qui donnent à voir les contours de ce que l'on devine et qui pourtant nous échappe. Elles se font écran et infusent, par le biais du regard que nous portons sur elles, ce que nous ressentons. Alors que la mort n'a pas de place chez les vivants autrement que par la pensée, le symbolique et l'imaginaire, les images sont porteuses de la part de la disparition qui demeure abstraite, voire inatteignable. La mort de la maison, grâce aux images, se laissera peut-être reconnaître et nous assignera en même temps et avec force notre rôle parmi les vivants, portant en elle, tout à la fois, la transmission de la mémoire dans le temps.

C'est précisément de la mémoire que nous traiterons aussi, en illustrant le fait que la maison porte en elles les couches sédimentaires de nos souvenirs, de nos phantasmes, mais aussi d'une projection des idées vers l'avenir. Se remémorer, contempler, rêver, entretenir les autels personnels de notre mémoire, telles sont les caractéristiques que renferme selon nous la maison. Car la maison et ses artefacts du quotidien, seraient des éléments organisateurs de notre mémoire. Dès lors, la mort de la

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

maison, ne saurait être le constat d'une fin annoncée, mais bien au contraire, un formidable incitatif à recommencer et à poursuivre.

## CHAPITRE I

### LE CORPS, L'ESPACE, L'HABITAT, UNE QUESTION D'ÊTRE OU DE LA NÉCESSITÉ DE SE REMÉMORER LA NATURE DES CHOSES

Avant même d'élaborer sur ce qui constitue les prémisses de notre analyse et de dresser les définitions quant à ce que sont le corps, l'espace et l'habitat en relation les uns avec les autres, il nous semble nécessaire, tout comme l'aurait sans doute suggéré Martin Heidegger<sup>7</sup>, de revenir au sens premier des mots. Mieux encore, il s'agirait d'abord de se préoccuper du « lieu de leur appartenance<sup>8</sup> ». En d'autres termes, c'est de la nature de ceux-ci, *das Wesen*<sup>9</sup>, dont il est question. À partir de cette démonstration, nous pourrions alors donner à comprendre ce que nous cherchons à élucider dans ces lignes, c'est-à-dire les enjeux en rapport avec la mort du lieu.

Se présentent dès lors plusieurs angles d'analyse qui illustrent la relation et le lien de causalité entre le corps et l'espace. Nous adopterons tout d'abord un point de vue phénoménologique, discipline par excellence de l'entrée en présence et nous tournerons également vers la psychanalyse, qui se sert du langage symbolique de l'inconscient, dans le but de cristalliser l'inséparabilité de l'être et du lieu habité. Elles se mettent adéquatement, selon nous, au service de l'illustration des hypothèses et des réflexions que nous développerons ci-après. C'est sous forme de sous-

---

<sup>7</sup>Dans Martin Heidegger, 1954, « Bauen Wohnen Denken », *Vorträge und Aufsätze, Teil II*, Verlag : Guenther Neske, p.19.

<sup>8</sup>Traduction personnelle à partir des notions de l'origine des mots, énoncés dans Martin Heidegger, « Bauen Wohnen Denken », *op. cit.*, p. 19-36.

<sup>9</sup>*Ibid.*



introduction en deux temps, que nous élaborerons la thématique du corps, de l'espace et de l'habitat, avec les chapitres 1.1. et 1.2., avant d'élargir nos propos et d'ouvrir d'autres regards, dans le but de préciser de quelle manière la mort du lieu peut être ressentie et vécue comme la mort de l'homme.

### 1.1. ÊTRE = HABITER – De la nature phénoménologique de la relation corps-espace

*Nous parlons de l'homme et de l'espace, ce qui sonne comme si l'homme se trouvait d'un côté et l'espace de l'autre. Mais l'espace n'est pas pour l'homme un vis-à-vis. Il n'est ni un objet extérieur ni une expérience intérieure. Il n'y a pas les hommes et en plus de l'espace; car, si je dis « un homme » et que par ce mot je pense un être qui ait manière humaine, c'est-à-dire qui habite, alors en disant « un homme », je désigne déjà le séjour dans le Quadriparti auprès des choses.*

Martin Heidegger<sup>10</sup>.

*Être corps, c'est être noué à un certain monde, avons-nous vu, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace: il est à l'espace.*

Maurice Merleau-Ponty<sup>11</sup>.

Un paysage montagneux, sans végétation aucune, désertique, s'étale sous nos yeux. De cette étendue de prime abord immuable, se détache en avant-plan une partie de terre plus sombre. Petit à petit en émerge le corps d'un homme nu. S'aidant de ses mains et de ses bras, sur lesquels il s'appuie, il extrait d'abord son buste, puis ses jambes de cet agglomérat. Le film de trois minutes, intitulé *Birth* (1970), de l'artiste Charles Simonds, fait partie d'un ensemble d'œuvres dans les-

<sup>10</sup> Martin Heidegger, 1958, « Bâtir, Habiter, Penser », dans *Essais et Conférences*, trad. André Preau, Paris : Gallimard, p. 186.

<sup>11</sup> Maurice Merleau-Ponty, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, p. 173.

quelles il illustre l'origine de l'homme, et parle de la relation de nécessaire réciprocité que celui-ci entretient avec son environnement et en particulier la nature. En réalité, cet homme sorti des entrailles de la terre expose au mieux la question de la définition de l'espace que Heidegger reprend<sup>12</sup> à partir d'Aristote pour devenir une notion identifiable, soit : « [...] ce qui vient en présence à partir de la nature, comme ce qui surgit de soi-même et apparaît ainsi<sup>13</sup> ».



Fig. 1.1 : Charles Simonds, *Birth*, 1970

Par ailleurs l'espace, pourrions-nous dire, ne peut se définir comme tel que parce que l'homme le délimite à partir de l'entrée en présence de son propre corps. Il entre ainsi dans le système organisationnel qui lui est physiquement propre, c'est-à-dire la pensée et le vécu révélé par le véhicule corporel. En dehors de la perception du vivant, dans lequel nous incluons le monde animal et végétal, et en particulier du corps de l'homme, nous pourrions dire que l'espace n'existe pas. Poursuivre ce cheminement d'idée, nous devons le concéder, constitue toutefois un non-sens, puisqu'il n'est pas possible d'imaginer et de comprendre le monde et l'univers sans la perception sensible du corps dans l'espace. Une telle possibilité ne pourrait sans doute que prendre l'aspect d'une utopie, soit une notion qu'il faudrait inventer de toute pièce.

<sup>12</sup>Martin Heidegger, 2009, *Remarques sur art-sculpture-espace*, trad. Didier Franck, Paris : Éditions Payot et Rivages, p. 17-21.

<sup>13</sup>*Ibid*, p. 17.

En outre, pour comprendre et percevoir l'espace, nous devons être en mesure de l'appréhender dans son ensemble universel où chaque élément fait partie du tout :

Le monde est cela même que nous nous représentons, non pas comme hommes ou comme sujets empiriques, mais en tant que nous sommes tous une seule lumière et que nous participons à l'Un sans diviser<sup>14</sup>.

L'œuvre de Simonds, *Birth* met ainsi non seulement en lumière les origines de l'homme, mais aussi le fait que le corps, l'espace et l'habitat n'existent qu'en lien les uns avec les autres, formant un ensemble, une unité. La naissance ou l'apparition du corps comme élément à partir duquel s'élabore la perception, engendre ainsi la notion d'espace et l'espace celui de l'habitat. Or chez Heidegger, se présentent deux niveaux d'interprétation : un premier qui analyse le phénomène d'un point de vue philosophique et épistémologique, et un deuxième qui intègre l'aspect de la naissance de l'être, une interprétation religieuse du phénomène au sens de *religere*, c'est-à-dire de relier les choses entre elles afin d'en faire ressortir la place qu'elles occupent dans le cosmos. Par conséquent, il s'agit de décrire de quelle façon le corps de l'homme ne fait en effet qu'un, non seulement avec la terre dont il est issu ou dont il naît, mais aussi avec le système cosmique dans lequel il apparaît, de même que la façon dont il définit l'espace à partir de son corps. « Ce que, de façon assez indéterminée, nous nommons espace est représenté dans l'optique du corps venant en présence<sup>15</sup>. » Si comme nous l'évoquions plus haut, il s'avère en premier lieu incontournable d'analyser la place qu'occupe le corps de l'homme dans l'espace, en deuxième lieu, et ceci n'est pas complémentaire mais d'un niveau égal en importance, nous devons faire le lien entre l'être au monde et la nécessité, de bâtir, de construire un habitat pour abriter et protéger. En continuité à cette pensée, bâtir et construire sont aussi une manière de délimiter l'espace : « [...] la limite n'est pas, pour les Grecs, ce par quoi quelque chose cesse et prend fin mais ce à partir d'où quelque chose *commence*, par où il a son achèvement. L'espace occupé par un corps [...], est son lieu<sup>16</sup> ». Bâtir évoque alors la possibilité pour l'homme d'ouvrir un

---

<sup>14</sup>Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.VI.

<sup>15</sup>Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>16</sup>*Ibid*, p. 19.



espace pour que le corps y réside. Cette possibilité inclut la dénomination de toute chose, c'est-à-dire des objets qui entourent la vie du corps dans l'espace.



Fig. 1.2 : Charles Simonds,  
*Landscape-Body-Dwelling*,  
1973

L'œuvre *Landscape-Body-Dwellings* (1973), de Charles Simonds, est un court métrage de onze minutes. Bien que réalisé trois ans après *Birth*, le personnage, qui semble être le même que dans le film précédent, se présente cette fois encore comme un homme né de la terre. Son corps, partiellement extirpé du sol, mais dont il fait toujours partie, s'affaire maintenant de ses mains à construire sur lui-même, un habitat sommaire. L'homme-terre, tel que nous l'appellerons, peut certes faire résonance à un homme archaïque ou primitif et à une mythologie romancée du « bon sauvage<sup>17</sup> ». Mais cette interprétation n'est pas celle que nous voudrions adopter. Il s'agit plutôt de mettre en lumière la cosmogonie de Martin Heidegger, qui offre une compréhension originale, au sens des origines, de la relation de l'homme avec le cosmos, mais aussi de la nature première de la relation de l'homme avec son habitat. Assurément, la pensée de Heidegger à ce sujet évoque un en-

semble de quatre éléments, ce qu'il appelle, *das Geviert*, traduit en français par Quadriparti<sup>18</sup>. Quatre éléments certes qui sont la terre, le ciel, les dieux et les mortels et qui ne peuvent être considérés individuellement, ou les uns sans les autres, puisqu'ils forment l'ensemble de ce qui constitue l'univers et son équilibre. Ceci si-

<sup>17</sup> Cette critique est reprise à partir de l'article de Marie Escorne, « L'habitat vu par l'art contemporain », Dossier 2009 – L'habitat, un monde à l'échelle humaine, *Implications philosophiques - perception, axiologie et rationalité dans la pensée contemporaine*, <http://www.implications-philosophiques.org/Habitat/Escorne1.html>, consulté en octobre 2013.

<sup>18</sup> Voir définition de *Quadriparti* dans Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, Penser » *op. cit.*, p. 177-189

gnifie par ailleurs que l'homme, en sa qualité de mortel, intègre les trois autres éléments de ce « quatuor » dans son être pour en faire partie. Ainsi, le terme « habiter » traduit de l'ancien saxon *wuon* et du gotique *wunian*, donne en allemand contemporain : *wohnen*<sup>19</sup> ce qui signifie demeurer. Demeurer ou habiter c'est être dans un lieu sans danger ni menace; être en paix. À son tour *l'être en paix* et donc l'habiter est, toujours selon Heidegger, ce qui caractérise la vie du mortel ou du moins ce à quoi il aspire sachant qu'en tant qu'homme, il fait partie de cet équilibre des quatre éléments constitutifs du monde.

Dans cette optique, *Birth* et *Landscape-Body-Dwellings* élucident plusieurs des notions évoquées, soit le fait que l'homme est en équilibre et appartient aux quatre éléments qui constituent l'univers selon la définition de Heidegger, en prenant naissance directement à partir des entrailles de la terre dont il est issu. Puis, debout sur la terre à titre de mortel, nu et sans protection encore, il prépare ce qui va lui permettre de demeurer en paix. C'est-à-dire qu'il façonne cette même terre dont il prendra soin, en la transformant en habitat, et qui composera son équilibre, car il en délimite ainsi l'espace.

Est alors introduite à la fois l'idée du bâtir et de la culture, deux concepts étroitement liés. L'analyse étymologique des mots *bâtir* et *habiter* à laquelle se livre Heidegger est profondément révélatrice, puisqu'elle met en lumière la notion que *bâtir*, en ancien allemand *buan* est non seulement synonyme d'*habiter*, mais que *buan*, *bhu*, *beo*<sup>20</sup> se décline comme le verbe être. *Bâtir-habiter-être* traduit dès lors le fait même d'exister. L'homme-terre de Charles Simonds se détache de la masse informe du paysage pré-humain ou pré-historique et bâtit son corps à partir de la matière première terre dont il fait partie. Puis son être ainsi mis à découvert, il construit l'habitat dans lequel il pourra exister en paix et en harmonie avec les éléments. Par ce même geste, il cultive la terre, en prend soin, la rend habitable.

La culture, mot et concept, est d'origine romaine. Le mot « culture » dérive de *colere* – cultiver, demeurer, prendre soin, entretenir, préserver – et renvoie

<sup>19</sup>Martin Heidegger, « Bauen Wohnen Denken », *Vortraege und Aufsaeetze, Teil II, op. cit.*, p. 23.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 21.

primitivement au commerce de l'homme avec la nature, au sens de culture et d'entretien de la nature en vue de la rendre propre à l'habitation humaine. En tant que tel, il indique une attitude de tendre souci, et se tient en contraste marqué avec tous les efforts pour soumettre la nature à la domination de l'homme<sup>21</sup>.

Hannah Arendt nous rappelle ici que le terme « culture » évoque également le « culte » des dieux<sup>22</sup> ainsi que la culture de l'esprit, sous-entendant un homme pensant, un être intelligent, portant la culture en lui. Cette culture, nous l'entendons bien à la lecture d'Arendt, est le lien entretenu avec la nature, pour que celle-ci serve à la subsistance de l'homme. C'est-à-dire qu'elle lui offre nourriture et protection par l'habitat que l'homme est en mesure de bâtir, mais aussi pour que son corps, une fois mis à l'abri, puisse cultiver la pensée et l'esprit. Au regard du Quadriparti (*das Geviert*, cité plus haut) de Heidegger, ce *quatuor* que sont la terre, le ciel, les dieux et les mortels, le « tendre souci » évoqué par Arendt en retour, signifie ce même lien entre ces quatre éléments qui est indissociable de la définition de l'existence.

En résumé :

1. *Bauen* est proprement habiter.
2. Habiter est la manière dont les mortels sont sur terre.
3. *Bauen* au sens d'habiter, se déploie dans un *bauen* qui donne ses soins, à savoir à la croissance - et dans un *bauen* qui édifie des bâtiments<sup>23</sup>.

La question apparemment toute simple : « *Qu'est ce qu'habiter*<sup>24</sup> ? » énoncée dans les premières lignes de l'allocution d'Heidegger est comprise dans un ensemble qui parle de l'être des choses, de leur état premier, mais aussi du lien qui les unit entre elles, de la relation de cause à effet qui fait que chaque chose en est une parce qu'elle est aussi l'autre dans un tout qui parle de l'existence. L'homme-terre de Charles Simonds est la traduction imagée de cela même. L'existence lui est donnée

---

<sup>21</sup>Hannah Arendt, 1972, *La crise de la culture*, trad. sous la direction de Patrick Lévy, Paris : Gallimard, p. 271.

<sup>22</sup>*Ibid.*

<sup>23</sup>Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, Penser », *op. cit.*, p.174-175. Il est à noter que le choix de se référer parfois au texte original en allemand et d'autres fois en français est intentionnel. La référence au texte original est privilégiée lorsque les termes allemands utilisés nous semblent mieux faire ressortir le sens.

<sup>24</sup>Martin Heidegger, « Bauen Wohnen Denken », dans *Vortraege und Aufsaeetze, Teil II*, *op. cit.*, p.19.



par la terre nourricière dont en contrepartie il se nourrit et construit son être, lui-même et la terre faisant partie du tout.

Heidegger fait maintes fois allusion dans ce texte au fait que l'homme se sert du langage comme un système de codes commun et usuel, au détriment du sens caché ou premier des mots<sup>25</sup>. Il insiste donc sur l'importance de comprendre ce que le langage désigne vraiment. Dans ce cas-ci :

Le sens propre de *bauen*, habiter, tombe en oubli.

Cet événement semble d'abord n'être qu'un fait d'histoire sémantique, de ces faits qui ne concernent rien de plus que des mots. Mais, en vérité, quelque chose de décisif s'y cache : nous voulons dire qu'on n'appréhende plus l'habitation comme étant l'être (*Sein*) de l'homme; encore moins l'habitation est-elle jamais pensée comme le trait fondamental de la condition humaine<sup>26</sup>.

Le « *tendre souci* » qui rend la terre arable et habitable évoque la notion que l'habiter au sein du *Geviert* implique toutefois la conscience d'un équilibre fragile. En effet, qu'advient-il lorsque l'habitat disparaît? La disparition d'un lieu dans lequel on a habité et que l'on a investi de son corps, des mouvements et des gestes anodins du quotidien, ne remet-elle pas en question le lien intrinsèque des quatre éléments du *Geviert*? Alors si l'un des quatre vient à disparaître, les trois autres sont aussi mis en péril. La disparition de ce que l'on a bâti représente alors une faille, une remise en question de l'être qui se fait miroir de notre propre mort<sup>27</sup>. Il y a par ailleurs une harmonie, un « *tendre souci* » qui fait partie de l'habitat lui-même : cultiver son chez-soi, en prendre soin, le faire croître. L'habitat est le vaisseau qui contient les gestes répétés jour après jour, les respirations qui s'enchaînent sans que l'on s'en soucie, les songes, les pensées, et les mots échangés qui s'inscrivent tels des corps sans substance, dans la mémoire de ceux qui les ont partagés. Ils sont les particules invisibles de ce qui constitue l'habiter, de ce qui compose l'être. La perte de l'habitat, qu'il en vienne à être démolì, rasé, détruit et même par la suite réinvesti, représente une remise en question, voire une amputation de la certitude des gestes. Considérons, comme nous le donne à comprendre Heidegger, que ceci remet tout simple-

<sup>25</sup> Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, Penser », *op. cit.*, p.174.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Ce propos sera développé sous différents angles tout au long du présent essai, puisqu'il en est un des concepts clé.

ment en cause notre condition d'être au monde. Cette constatation n'est pas sans effet, puisque comme nous l'énoncions plus haut, ceci fait résonance aux pensées que nous entretenons en rapport à notre propre mort.

La mort de l'habitat est par conséquent, phénoménologiquement parlant, la fin de l'être et la fin du *quatuor* (*Geviert*). Mais la mort du lieu de vie n'est pas nécessairement une fin définitive comme nous l'illustrerons plus loin.

Il y a donc un autre sujet au-dessous de moi, pour qui un monde existe avant que je sois là et qui y marquait ma place. Cet esprit captif ou naturel, c'est mon corps, non pas le corps momentané qui est l'instrument de mes choix personnels et se fixe sur tel ou tel monde, mais le système de « fonctions » anonymes qui enveloppent toute fixation particulière dans un projet général. Et cette adhésion aveugle au monde, ce parti-pris en faveur de l'être n'intervient pas seulement au début de ma vie. C'est lui qui donne son sens à toute perception ultérieure de l'espace, il est recommencé à chaque moment. L'espace et en général la perception marquent au cœur du sujet le fait de sa naissance, l'apport perpétuel de sa corporéité, une communication avec le monde plus vieille que la pensée<sup>28</sup>.

## 1.2. Logos – logis – lieu : au commencement, le langage ou de l'entrée en présence du tiers

Le précédent chapitre a été l'occasion de spécifier tout d'abord l'influence que le langage opère sur la signification profonde à accorder aux choses et aux phénomènes qui constituent le monde, ainsi que l'univers dans lequel nous évoluons en tant qu'hommes. Non seulement cela, l'état des lieux du précédent chapitre préside ce que nous pourrions formuler comme l'herméneutique de l'être, qui en échange enlumine le sens et l'importance à donner à l'acte de l'aménagement de l'espace, c'est-à-dire *le bâtir*, puis *l'habiter*. Il nous est dès lors possible de garder en mémoire que l'habitat n'est à aucun moment réduit à un simple objet construit grâce aux techniques d'ingénierie et d'architecture.

---

<sup>28</sup>Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 294.

En adoptant un point de vue ontologique, nous nous emploierons tout au long de ce texte à donner un vocabulaire et un sens à la perte du lieu, qui en retour fait écho à ce qui est constitutif de l'être. Pour ce faire, nous proposons de tourner notre regard vers l'interprétation psychanalytique du langage, qui apporte des clés, mettant en relation le corps de l'individu, le langage et le lieu investi par l'homme.

[1] Au commencement était la Parole, et la Parole (logos) était avec Dieu, et la Parole (logos) était Dieu. [2] Elle était au commencement avec Dieu. [3] Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle. [4] En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes<sup>29</sup>.

[...] le « besoin de croire », ce narcotique qui aide à vivre car - heureux trauma infantile et amoureux -, il fonde nos capacités d'être...en parlant<sup>30</sup>.

Croire, du latin *credo*, remonte, comme nous le rappelle Kristeva, au sanscrit : *sraddha* et signifie un acte de confiance en un dieu, restitué au fidèle sous forme de faveur divine. En grec, croire signifie une obéissance au divin. Mais pourquoi devrions-nous, dans le présent contexte, nous intéresser à un schème d'intelligibilité qui de prime abord semble appartenir à la théologie?

En vérité, il n'en est rien. La psychanalyse et certains de ses auteurs<sup>31</sup>, nous renvoient au sens primaire du *logos* et du croire. Par l'élaboration de ce fondement, nous pourrions aller du terme *logos*, la parole, pour le transformer en *logis* et en *lieu*. Ce voyage, si nous pouvons l'appeler ainsi, n'est pas une seule analyse étymologique, mais constitue une tentative de circonscription des raisons qui nous amènent à penser que le lieu que l'on habite ne se limite pas à une compréhension objectale, mais doit être compris au travers des composantes qui forment sa substance. Cette réflexion vise à ordonner la terminologie reliée aux notions qui nous intéressent, soit la relation du corps et de l'habitat, puis en extension, l'espace.

Mais revenons au terme *croire*. Comme nous l'enseigne Freud, il s'agit ici d'une croyance archaïque, se référant à la mise au monde du Moi par le biais du langage.

<sup>29</sup> *L'évangile de Jésus Christ selon l'Apocalypse de Saint Jean*, 1995, Chapitre I, adaptée par Marcel Goémine, Paris : Téqui.

<sup>30</sup> Julia Kristeva, 2007, *Cet incroyable besoin de croire*, Paris : Bayard, p. 7.

<sup>31</sup> Freud (1971), Houzel (2007), Kristeva (2007).

En effet, avant tout, la foi présuppose un acte de parole, quel qu'il soit, mais qui énoncerait un état, voire une plainte, ou encore la formulation d'une demande : la prière. « Parce que je crois, je parle; je ne parlerais pas si je ne croyais pas; croire à ce que je dis, et persister à dire, découle de la capacité de croire en l'autre [...] »<sup>32</sup>. Ceci nous amène au développement du petit enfant et à la période cruciale de sa venue au monde dans le système symbolique du langage. Cette étape décisive se déroule dans la constellation enfant-mère-père, dans l'acception psychanalytique freudienne classique<sup>33</sup>. L'enfant, dans ce triangle se projette dans un tiers auquel il s'identifie : le père aimant, celui qui, selon Kristeva, me rend humain et en lequel je crois, parce qu'il représente « [...] la tiercité symbolique<sup>34</sup> ». En d'autres termes, la relation duelle et symbiotique mère-enfant, qui est présente de la gestation à la naissance, prend fin avec l'intervention du père, celui qui, en somme, permet le détachement du corps physique de la mère et de l'enfant. À ses débuts, l'enfant est la mère et la mère l'enfant, puisqu'il la boit et ne perçoit pas la différence entre la mère et lui-même, toujours en paraphrasant l'auteure. Le père est celui qui intervient dans cette relation binaire pour marquer le fait que l'enfant est non seulement autre, mais qu'il est tiers, parce que le père, le fondateur, est aimé de la mère, comme le dit Kristeva. L'enfant qui en est le fruit, pourra dès lors entrer dans un autre mode de communication que le langage fusionnel physique, celui du langage, du « je crois ».

L'écoute paternelle aimante donne sens à ce qui serait, sans cela, un trauma indicible : excès sans nom des plaisirs et des douleurs<sup>35</sup>.

C'est par l'intermédiaire de la sensibilité de la mère aimant le père – une mère à laquelle j'appartiens encore, dont je suis inséparable –, que cette « unification » de moi-dans-l'autre-qui-est-un tiers s'imprime en moi et me fonde<sup>36</sup>.

Dans les premiers mois, la relation mère-enfant est avant tout fusionnelle, et la mère l'unique objet de désir de l'enfant. Quant au père, il est l'élément qui permet la transi-

---

<sup>32</sup> Julia Kristeva, *op.cit.*, p. 12.

<sup>33</sup> Il est à noter que nous évoquons la triade mère-père-enfant en terme d'une métaphore des rôles que chacun de ces partis endosse. Il est entendu que nous n'excluons en rien le fait que les rôles de la mère et du père puissent être assumés par des partenaires du même sexe.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>35</sup> *Ibid*.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 13-14.

tion vers le croire. Ceci survient par la représentation que le père se fait du Moi. Il constitue alors un espace intermédiaire entre la relation fusionnelle mère-enfant et la langue maternelle. Comme le souligne Freud, ce tiers espace est signifié par la rêverie de la mère, c'est-à-dire par le fait que celle-ci pense à un objet autre qui existe hors de la relation de la mère et de l'enfant. Et si ce tiers objet existe, c'est que je ne suis pas elle, la mère. Ceci me permet de croire, c'est-à-dire à pouvoir formuler le fait qu'il existe autre chose : l'espace, c'est-à-dire, ce qui est autre que la « mère-environnement<sup>37</sup> » avec laquelle je me fonde dans les premiers temps de mon existence.

Puisque le père est tiers, il me fait exister, ainsi que nous l'avons dit, par la représentation qu'il se fait de moi, mais également par la représentation que je me fais de lui en mes mots : « J'ai cru et j'ai parlé<sup>38</sup>. » Tel que nous le rappelle Kristeva, l'autre est avant tout le père universel et fondateur du début des temps, avant Laïos, père d'Œdipe, à l'ère pré-œdipienne de l'humanité. Il est celui qui, comme le souligne Freud dans *Le Moi et le Ça*, relève d'une « identification primaire » avec le « Père de la préhistoire individuelle<sup>39</sup> », c'est-à-dire, en reprenant à nouveau Kristeva, la relation au père aimant, étant à la fois habité des attributs du père et de la mère, qui sort ou sauve l'enfant du sentiment océanique<sup>40</sup> et parce que s'opère à travers lui une reconnaissance. Il est dès lors question d'un amour universel, garant de la dignité d'être. Kristeva :

L'identification primaire est au fondement de l'autorité, car constituée par la reconnaissance aimant du tiers, elle rompt avec la terreur et la tyrannie qui menacent le prématuré impotent qu'est le nouveau-né – et elle initie la culture<sup>41</sup>.

Le détachement de la mère et du père envers l'enfant, ce don de soi est un cadeau d'équilibre et d'amour, pour que l'enfant devienne et qu'il puisse nommer ce qui n'est pas lui, par conséquent toute chose. Ne pas croire équivaldrait donc à ne pas exis-

---

<sup>37</sup> Didier Houzel, 2007, « Intimités et espace urbain », dans *Airs de Paris*, Catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 222.

<sup>38</sup> Julia Kristeva, *op.cit.*, p. 15.

<sup>39</sup> Termes repris à partir de Sigmund Freud, 2011, *Le moi et le ça*, trad. Catherine Balthieu, Albert Bloch et Joseph-Marie Rondeau, Paris : P.U.F.

<sup>40</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 36.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 37.



ter, ne pas avoir accès à la parole, rester figé dans un mutisme, un enfermement intérieur, un isolement des autres et de soi-même. C'est seulement à la suite de cette entrée dans le monde symbolique, le langage, la capacité de croire et de dire, que survient la capacité de questionner et de comprendre.

Car l'« objet », quel qu'il soit [...], ne peut exister dans la durée que si le sujet parlant-analysant est capable d'en construire-déconstruire indéfiniment le sens : du besoin de croire au désir de savoir, et vice versa<sup>42</sup>.

Ce sentiment diffus de l'état symbiotique de la mère avec l'enfant, est un état charnel qui parle de la relation organique du nourrisson, des « [...] flux gazeux ou liquidiens<sup>43</sup> », comme le dit Didier Houzel dans l'échange qui advient lorsque la mère prend soin de lui. Elle le porte près de son corps, peau à peau, le berce, le nourrit de son sein, mais c'est aussi :

Les échanges par le regard, le partage de l'émotion, l'imitation, la communication empathique. Tout cela, l'enfant l'expérimente d'abord comme une peau qui l'enveloppe, qui l'empêche de se sentir exploser ou vider de son contenu. Il constitue ainsi sa peau psychique<sup>44</sup>.

« Le premier environnement, c'est l'autre, le partenaire humain de l'enfant<sup>45</sup>. » L'infans se détache de la mère-fusion et accède au *logos*, qui est aussi le langage universel du *Quadriparti* de Heidegger, par l'intervention du père, qui interdit l'accès à l'environnement intime et sexuel de la mère et du père, tel que le dit Houzel. Cet interdit ainsi clarifié, la délimitation entre les frontières du corps de la mère et celle de son enfant s'ouvre à la possibilité d'être nommée, décrite, inventée et rêvée. « À partir de cet instant, l'environnement maternel, le premier habitat, peut être pénétré, modifié et transformé<sup>46</sup>. » Didier Houzel nous rappelle dès lors que : « L'habitat demeure pour chacun une représentation de ce premier contenant<sup>47</sup>. » L'espace nouvellement nommé comme existant à part entière et indépendamment du corps de la mère et du père devient par la suite un espace malléable et prêt à inclure et accueillir d'autres individus en garantissant que chacun y trouve sa place et y cohabite. Ce

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>43</sup> Didier Houzel, *op. cit.*, p. 222.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

nouvel espace est l'acte premier de création parce qu'imaginé et nommé à partir de l'entrée en présence du *logos*. Il est, selon l'idée énoncée par la psychanalyse freudienne, la capacité à émerger à partir du néant.

Par extension, l'idée centrale autour de laquelle Didier Houzel construit sa pensée dans le cadre d'un article qu'il consacre à l'intimité et à l'espace urbain, tourne autour de la poésie qui est concomitante selon lui, à la façon dont l'homme aspire à habiter sur terre. Car c'est, par la poésie, du grec *poiêsis*, qui signifie faire<sup>48</sup>, que l'homme crée un espace imaginé à partir de son inconscient. C'est un espace qu'il habitera libre, en paix et ménagé des menaces extérieures<sup>49</sup>. Habiter en poète c'est créer l'espace en le nommant pour qu'il devienne et qu'il soit investi, délimité dans une ouverture, pour paraphraser à nouveau Heidegger. C'est aussi comme cela que Gaston Bachelard considère la création poétique, qui contribue à une compréhension ontologique de l'être, puisqu'elle est un prolongement du *croire* que nous avons élucidé plus haut. Elle est, tel que le dit Bachelard, l'affirmation du soi, exprimée en tant qu'être parlant. De ce fait, par l'usage de la parole, l'homme détient la faculté de créer toute chose et donc l'espace qui, dans un effet de balancier est aussi lui-même :

Elle (la poésie) prend racine en nous-mêmes. [...] Elle devient un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime, autrement dit, elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici, l'expression crée l'être<sup>50</sup>.

Surviennent alors les possibilités infinies du vocabulaire de l'expression créatrice qui forment à partir du langage – *logos*, un lieu et un logis qu'il imagine. La poésie en est une, mais toute forme de création est un acte de mise en adéquation du corps et de l'espace, l'un ne pouvant exister sans l'autre. Car comme l'énonce Didier Anzieu : « [...] (il y aurait, retrouvables par l'art, une indifférenciation originaire de la forme et

---

<sup>48</sup> Terme repris à partir de Martin Heidegger, 1958, « L'Homme habite en poète », cité dans *Didier Houzel*, p. 225.

<sup>49</sup> Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, Penser », dans *Essais et Conférences*, op. cit., p. 175.

<sup>50</sup> Gaston Bachelard, 1957, *La poétique de l'espace*, Paris : P.U.F., p. 7.

du fond, une coïncidence première, complète et parfaite, des symboles avec les choses symbolisées)<sup>51</sup>. »

La relation de proxémie entre le corps de l'homme et l'espace, qu'il crée à partir du *logos*, s'étend du fait à tout acte de création qui exprime un état d'être par le biais du langage créant, né de l'inconscient. L'image ou l'œuvre est ainsi porteuse de cet état d'entre-deux qui émerge à partir de ce qui, en un premier temps, n'a pas de vocabulaire et pour lequel naît alors un espace nouveau.

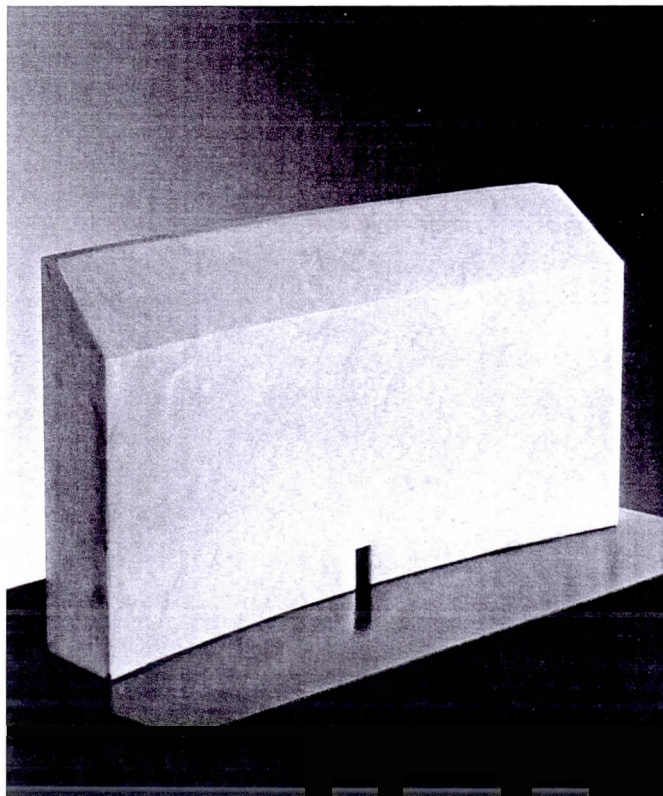


Fig. 1.3 : Louise Bourgeois, *Maison*, 1986

---

<sup>51</sup>Didier Anzieu, 1981, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris : Gallimard, p. 142.

La *Maison* (1986), de l'artiste Louise Bourgeois, en est un exemple. Ce qui frappe d'entrée de jeu, c'est que celle-ci ne semble être qu'une moitié de maison. Une maison dont il n'existerait qu'un côté, le devant, celui que l'on veut bien montrer. Puis on se rend compte que la maison est exempte de fenêtre et n'arbore qu'une minuscule porte. La maison ne comporte pas de fioritures et est sobrement faite d'acier et de plâtre. Didier Houzel, explique que pour l'artiste, cette œuvre est créée dans une volonté d'exorciser les traumatismes de l'enfance. En réalité, le père de Louise aurait imposé une gouvernante à la place de la mère sous le toit familial. La maison coupée en deux représente, selon notre interprétation, l'absence de la mère et ainsi, le fait que l'espace physique occupé par l'enfant est amputé de sa moitié fondatrice et protectrice. Ainsi, la maison, au lieu d'être ouverte sur le monde, est une maison fermée sur elle-même, sans possibilité de regarder dehors ni de distinguer l'intérieur. Cet espace illustre une situation de cohabitation difficile, exempte d'équilibre. Elle semble bâtie à partir d'un vocabulaire succinct, voire manquant, comme s'il n'était pas possible de se laisser aller à imaginer qu'il puisse y avoir des fenêtres, une cheminée, des corniches. La très petite porte donne à penser qu'il put être difficile d'y entrer ou d'en sortir, imaginant devoir même s'accroupir et se rétrécir ou laisser dehors une partie de soi pour y parvenir. Cela pourrait se traduire par une exigence à devoir se conformer aux règles décidées et imposées par le père et sa nouvelle compagne. Didier Houzel soulève que la maison est dans ce cas-ci le site « [...] du non-dit, du mensonge et de la trahison<sup>52</sup> ». La demi-maison exprime la difficile relation avec l'entité de la belle-mère, soit son corps et son être, qui en vient jusqu'à influencer la forme de la maison. La jeune fille ne dispose, semble-t-il, que d'un langage partiel pour dépeindre la maison dans laquelle elle habite et décrire le débâlement de l'unité familiale. L'espace ainsi décrit par Louise Bourgeois se révèle comme un lieu vide de poésie et pourvu d'un *logos* parcellaire<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Didier Houzel, *op. cit.*, p. 234.

<sup>53</sup> Voir au sujet de la biographie de l'artiste: J. Patrice Marandel, 1981, *Louise Bourgeois femme maison*, [Catalogue d'exposition], Chicago : University of Chicago, Renaissance Society.

L'exemple de *La Maison* de Louise Bourgeois met au jour que c'est à partir du langage et de l'imaginaire créant que l'espace se dote d'un récit, obtient une profondeur, une forme. Pouvons-nous à l'aide de ses prémisses apporter quelques indices quant aux ébranlements avec lesquels nous avons à faire, lorsque l'espace habité est menacé et que sont remis en cause les fondements du Moi? S'agirait-il dès lors d'une forme d'implosion qui engendrerait du moins temporairement un espace langagier manquant? Mais comme nous en ferons la démonstration, ce vide narratif ne saurait dans la plupart des cas être que le passage d'un imaginaire vers un autre, et ne mettrait pas forcément, même si cela demeure à débattre<sup>54</sup>, entièrement en péril la survivance du *logos* et ses facultés « configurantes »<sup>55</sup>.

### 1.3. L'habitat – analyse anatomique du corps de la maison

Lors de la précédente section, nous avons entrepris de mettre en lien la naissance et l'entrée en matière de l'espace en tant qu'entité issue et établie grâce au détachement de la mère et du tout jeune enfant. L'infans devient dans ce processus un être parlant, ce qui lui confère par la même occasion la faculté de pouvoir donner une formulation à l'espace, de le raconter. Nous avons également apparenté le *lo-*

<sup>54</sup> Michèle Petit, dans son article « “? Ici, y a rien?!?” La littérature, partie intégrante de l'art d'habiter », souligne que les banlieues françaises sont des lieux vacants, parce qu'elles ne sont pas dotées de mots pour décrire, pour situer. Ce sont des lieux qui demandent à être reconstruits, grâce aux trajectoires de vies narrées. Ainsi reconnues, elles apparaissent soudainement sur les cartes et formulent désormais des références géographiques possibles, dans la trame du temps et de l'espace. *Communications*, 2010/2, n° 87, p. 65-75.

Il nous vient également à l'esprit, pour illustrer cette parfois difficile transition, le témoignage d'un élève réfugié bosniaque, auquel nous enseignions le français. Il nous montrait une photo de sa famille en Bosnie, alignée devant sa maison, pointant du doigt sur la photo en disant : « La maison n'existe plus, tu vois lui là, il est mort, lui aussi, et elle... etc. ». Dans un tel cas, alors que lui-même était un survivant, apprenant un langage qui lui était étranger, nous mettons en doute le fait que la réactivation de l'imaginaire par la force créatrice du langage se soit forcément faite de façon complète. En effet, celui-ci serait peut-être menacé d'être durablement amputé d'un morceau, et pour cause.

<sup>55</sup> Nous reviendrons sur ce terme emprunté à Paul Ricoeur, 1998, « Architecture et narrativité », *Revue Urbanisme*, n° 303, novembre-décembre, p. 45 et approfondirons ses implications au Chapitre 4.2.



gos, aux mots logis et lieu, accordant et réitérant ainsi une importance particulière à l'origine des termes que nous cherchons à élucider. La compréhension originelle de ceux-ci sert de base à ce que nous essaierons de mettre en lumière tout au long de ce texte.

Ainsi donc, le terme *espace*, dans une compréhension psychanalytique, décrit ce qui est destiné à abriter et à assurer la continuité au quotidien de « l'appareil psychique<sup>56</sup> ». L'appareil psychique, tel que décrit par Anzieu, se compose et est vécu au travers d'un constant balancement entre discontinuités et éternelles ruptures, dont la séparation de l'unité symbiotique de l'infans avec le corps maternel est un évènement originel et fondateur, et préfigure comme étant conditionnel au devenir de l'individu. Cette répétition d'une multitude de détachements et d'abandons, considérés par Anzieu semblable à des états de crise, engendre dans le deuil et la création, un travail qui offre la possibilité de transposer un état vers un autre<sup>57</sup>, ce que Kristeva appelle pour sa part « une durée à force de recommencements<sup>58</sup> ». La force de recommencement évoquée par Kristeva est propre à la passion maternelle, qui dans sa capacité à enfanter à plusieurs reprises n'est pas, ainsi que le soulève Kristeva, une seule conjuration de la mort, mais plutôt la formulation d'une temporalité vouée au commencement, dans ce cas-ci la naissance et le processus renouvelé du don de langage offert par la mère. Le processus émanant de l'artiste est de la même origine, soit un état de crise émanant d'une « reviviscence des ruptures<sup>59</sup> ». L'acte de créer n'est par ailleurs autre qu'une tentative, comme l'explique Didier Anzieu, de cerner le débalancement. Dans le cas de notre étude, ce déséquilibre est engendré par la perte de l'espace défini et construit tel un lieu de protection du corps, gardien de l'équilibre psychique : la maison. L'œuvre d'art qui se crée en réaction au désir et

---

<sup>56</sup> Terme utilisé par Didier Anzieu, *op. cit.*, dans lequel il fait le lien entre ce qu'il appelle « les processus transformateurs », c'est-à-dire la fragile transition entre l'équilibre mental et la névrose. Dérangements ou dérèglements qui trouveraient leur origine dans cet instant charnière de la séparation de l'infans avec le corps de la mère et qui, au travers de cette annulation du sentiment océanique, décrit par Freud et Kristeva, permettrait de percevoir et de nommer le Moi. La définition et circonscription de l'espace, un espace uniquement descriptible à partir du corps linguistique deviendrait dès lors possible, cf. p. 19.

<sup>57</sup> Voir Didier Anzieu, *Ibid.*, p. 18-20.

<sup>58</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 92.

<sup>59</sup> Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 19.

à la pulsion de donner un sens à la perte du lieu de vie, sert alors à « redistribuer autrement<sup>60</sup> », ou propose une transition de l'appareil psychique du sentiment de perte, vers une capacité à transformer le vide en un nouveau plein. Il devient à ce moment-là possible d'accorder une place appréciable aux œuvres d'art qui illustrent les idées que nous tentons de cerner ici. Et ce puisque, pour reprendre les termes de Hans Belting : « Dans l'énigme de l'image, présence et absence sont inextricablement mêlées<sup>61</sup>. »

C'est ici, par les œuvres de plusieurs artistes, que nous nous plongeons au cœur même de la maison. Nous nous glissons en elle, en nous introduisant par l'une de ses ouvertures. Nous délaissions les sphères ontologiques et psychiques et pénétrons dans un espace physique aux dimensions du corps. L'image se fait vaisseau d'une compréhension des qualités physiologiques du corps de la maison. Dans ce même ordre d'idée, l'auteure Amy Homes, en parlant de l'artiste Rachel Whiteread, dont une grande partie des œuvres sculpturales est le résultat de moules, pris à partir d'objets du quotidien et d'intérieurs de maison vouées à la démolition, affirmait :

[...] que si elle pouvait fabriquer un moule d'elle-même, elle verserait du plâtre et de la résine dans sa gorge et en remplirait tout l'intérieur de son corps. Puis elle attendrait que la matière se solidifie et pèlerait son corps du moule<sup>62</sup>.

En réalité, les sculptures moulées font partie de l'artiste, au même titre que ses bras, ses jambes et ses organes. Elle est la sculpture et la sculpture est elle. Une anecdote rapportée par Beatriz Colomina<sup>63</sup>, raconte que Rachel Whiteread, à l'époque encore étudiante aux Beaux-Arts, faisait des moules de ses coudes et de ses jambes figés en angle, comme s'ils étaient des parties de meubles, dont elle analyserait les propriétés. Mais alors que dans cet exemple, les moules évoquent pour l'artiste de façon presque trop littérale et figée, ainsi qu'elle en témoigne elle-même, les parties du corps des habitants, la maison, elle, apparaît telle une unité organique et vivante, porteuse, tout comme un corps ridé et marqué par la vie et le passage du

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>61</sup> Hans Belting, *op. cit.*, p. 43.

<sup>62</sup> Adaptation personnelle à partir de A. M. Homes, 1998, « The Presence of Absence », citée dans Beatriz Colomina, 2001, « I dreamt I was a wall », *Rachel Whiteread : Transient Spaces*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, p. 71.

<sup>63</sup> Beatriz Colomina, *Ibid*.

temps, des traces : trous, lignes, encoches, bosses, ombres, marques, taches, effluves, moisissures etc. Fenêtres, escaliers, cheminées, moulures, cadres de portes sont les marques qui surgissent en négatif lorsque le résultat du moule est dévoilé. Les meubles : armoires, matelas, les portes, baignoires, cadres de fenêtres et interrupteurs ou encore l'empreinte du vide en dessous de tables et de chaises se font expression de la vie elle-même; une vie qui se déroule à l'intérieur de l'espace protégé de la maison. Celle-ci est un corps qui comprend des membres, des organes et des systèmes internes qui servent à faire circuler l'air et le sang et qui en nourrissent les différentes parties. Le rendu sculptural des objets de tous les jours et du récipient qui les contient, la coquille, la carapace, le corps, la maison, n'en est pas pour autant uniquement une copie, un masque.



Fig. 1.4 : Rachel Whiteread,  
*Untitled (Black Bed)*, 1991



Fig. 1.5 : Rachel Whiteread,  
*Untitled (Amber Double Bed)*, 1991

Bien plus, ils saisissent l'absence, retiennent le vide et exhibent les empreintes de ce qui n'existe déjà plus. Les espaces que l'artiste rend apparents autour des objets, en-dessus, en-dessous, dedans, dehors, sont ceux qui accueillent les corps. L'air se déplace, invisible et silencieux et enrobe jambes, bras, troncs, têtes dans des mouvements de volume imperceptibles. C'est pourtant dans ces mêmes volumes que s'inscrivent mémoires, pensées et rêves. Rachel Whiteread décrit les objets dont elle



moule le négatif ou l'absence annoncée, comme s'il s'agissait d'êtres vivants, aptes à ressentir. Le traitement qu'elle leur réserve est celui d'entités sensuelles et expressives à la fois. Elle leur accorde les caractéristiques des parties du corps au travers desquelles nous recevons et percevons les sensations; la peau, les orifices qui se tordent, se plient et se contractent.

Les maisons dont elle fait les moules, sont destinées à être démolies, tel que nous y avons fait allusion. De cet air dans la maison, dont elle maintient les contours dans un instant arrêté, un volume d'air figé, semble émaner le désir de contrer le passage du temps. La fragilité de l'espace, la furtivité du vécu, la marche inévitable vers la disparition, s'y trouve confinée. L'intérieur, la présence de l'être, est maintenant tourné vers l'extérieur, visible pour tous. Le moule se fait le dernier soubresaut, avant que la vie ne s'éteigne.

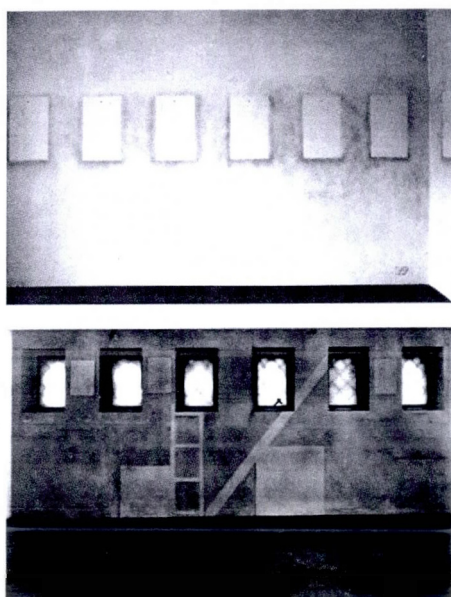


Fig. :1.6 : Claudio Parmiggiani,  
*Delocazione*, 1970

L'air et le souffle qui prennent matière et chair sont aussi présents dans les créations de Claudio Parmiggiani, œuvre à laquelle Georges Didi-Huberman consacre « Le génie du non-lieu<sup>64</sup> ». Les lieux qui ont abrité nos vies disparaissent parfois, certes, mais demeurent les poussières mêlées à l'eau, à l'air, et qui en les respirant, en les rebovant, se réintègrent à nos corps.

<sup>64</sup>Georges Didi-Huberman, 2001, *Génie du non-lieu – Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, Paris : Éditions de Minuit.

L'empreinte procède de la trace : elle demande à être pensée par-delà toute métaphysique, toute absolution de l'absence. Elle nous oblige à penser la destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant. Les cendres d'Auschwitz ou d'Hiroshima forment ce reste immense, ce monde gris – transmis photographiquement dans les livres d'histoire – devant lequel nous ne pouvons plus dire qu'« il n'y a plus rien ». La survivance des cendres et celle des images : tel est le terreau, le sol de nos hantises présentes.

Comprendre cela, c'est comprendre l'absence en son pouvoir psychique. C'est aussi toucher quelque chose comme une *matière de l'absence*<sup>65</sup>.

De cette façon, ce que nous croyons être devenu invisible ne peut en réalité se dissiper complètement. De ces éléments dont nous supposons que leur corps de substance est réduit au néant, demeurent et survivent toujours des particules, « comme une *haleine* : un souffle épais de la mémoire<sup>66</sup> ». Ainsi, ce qui semble s'être éteint, réapparaît sous d'autres formes subtiles. Le corps du lieu habité, tout comme le corps humain trouve une fin, un lieu ultime où il est substantiel et in-substantiel à la fois; il en devient corps de mémoire.

Lorsque dans son travail, Rachel Whiteread emploie une terminologie et des techniques de production artistique similaires à celles employées pour la préparation des cadavres, ses œuvres sculpturales se transforment en objets consacrés au travail de rétention de la mémoire. L'artiste les définit comme des mausolées du passé, qui ont pour souci de préserver et de retarder la décomposition<sup>67</sup>. La momification, technique de conservation des tissus du corps, trouve correspondance dans la technique du moulage de la maison<sup>68</sup>, dont Whiteread fait usage. Mais si dans le cas de la momification d'un corps demeure un plein, le même processus infligé aux maisons victoriennes de Whiteread révèle la momification du vide et de l'absence. Ainsi, ce sont non seulement les traces laissées par le squelette de la maison évidée, mais aussi, les empreintes, les poussières, les mémoires et les peines qui sont livrées au

<sup>65</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 55, citant Pierre Fédida, *L'Absence*, *op. cit.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>67</sup> Beatriz Colomina, *op. cit.*, p. 71-99.

<sup>68</sup> Voir Beatriz Colomina : « [...] the body [...], preserved for the afterlife by being tightly wrapped with layers of linen and resin that have precisely the shape of the body they enclose – a kind of cast – a body suspended between life and death, the physical and the nonphysical. But to be precise, what she mummifies is the air in the room. The air treated as a body. », *Ibid.*, p. 72.

regard et qui racontent leur histoire. Pareillement, *Ghost* (1990) et *House* (1993) se dressent comme des masques mortuaires, présents et impénétrables à la fois. Un vide rempli de solide. Ce n'est pas le spectaculaire et le beau dont Whiteread se préoccupe. Les bâtiments qu'elle sélectionne font partie d'un patrimoine populaire que l'on pourrait qualifier d'ordinaire. Néanmoins ils ont été les abris des vies humaines et les témoins d'une époque.



Fig. 1.7 : Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990

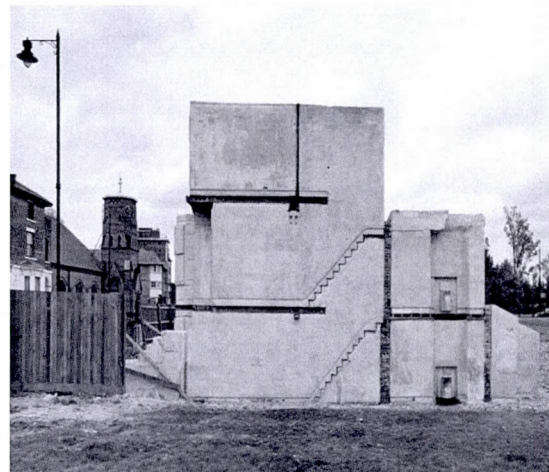


Fig. 1.8 : Rachel Whiteread, *House*, 1993

Les photographies du processus de démolition des grandes tours d'habitation abritant des habitations à loyer modique, ne relèvent quant à elles pas non plus de la nostalgie d'une architecture perdue. Elles sont plutôt un dernier regard lancé à un moment de vie passé dans ces mêmes murs. Rachel Whiteread cherche par ce geste à contrer le néant, à essayer d'éviter que ces lieux deviennent des « détritiques de culture<sup>69</sup> ».

<sup>69</sup>Rachel Whiteread, citée dans Gabriele Detterer, 1999, *Art recollection. Artist's interviews and statements in the nineties*, New York : Ravenna Danilo Montanati & Exit & Zona Archives, Archer Fields, p. 271.





Fig. 1.9 et Fig. 1.10 : Rachel Whiteread,  
*Clapton Park Estate*, 1995



Fig. 1.11 et 1.12 : Rachel Whiteread,  
*Trowbridge Estate*, 1995

L'analogie entre la tentative de contenance face à la disparition de la maison et des objets qu'elle contient, et de la disparition du corps, illustre le fait que la destruction du lieu que l'on habite n'est jamais anodine, puisqu'elle fait écho à notre propre mort. Une mort que nul ne peut comprendre ni décrire. Devant cette réalité, nous cherchons à percer le mystère du fonctionnement de ce corps voué à la déchéance. Puis c'est aussi la survivance de l'âme, le devenir de la pensée, la mémoire léguée, ce qui se définit comme notre salut, c'est-à-dire la préoccupation d'être sauvé de la vacuité et de l'oubli, dont on se soucie. C'est avoir pour but le « faire sens » de l'inévitable césure. Pour Rachel Whiteread, le corps et la maison ne font qu'un. Ils existent en symbiose et la finalité de l'un est également celle de l'autre. Mais là ne se termine pas ce constat, car il ne suffit pas de prendre conscience de la mort, il faut la défaire et la décortiquer dans toutes ces composantes, aussi infimes soient-elles, parfois même insubstantielles. L'artiste britannique va même si loin dans son travail qu'elle en fait un récit de pré-disparition. C'est le cas, lorsqu'elle effectue, avant d'emménager dans un logement à l'étage d'une synagogue de Londres, des moules grandeur nature du futur habitat. La démarche est double. D'une part, il s'agit de faire enquête pour connaître l'identité des lieux, prendre les empreintes de ceux qui y ont habité, reconstituer les trames d'histoire de leurs vies, documenter leur départ. D'autre part, dans ce geste se prépare la documentation future du lieu, mais déjà dans une perspective de fin ou de perte, puisqu'inévitablement, un jour, Whiteread n'y vivra plus. Cet espace encore investi de l'ancien, doit être défait pour en libérer un nouveau. Dans le même ordre d'idées, prendre des photos de nos amis, des membres de nos familles, des instants inoubliables, cristallisés par le pro-

cessus de l'ouverture de la lentille photographique, qui ne dure pas plus d'une seconde, équivaut paradoxalement à les envoyer aux calendes; documenter pour oublier ou pour mieux cheminer au travers de la multitude de deuils qui caractérisent le passage du temps dans nos vies, puis avoir la capacité de se tourner vers l'avenir.

Rachel Whiteread relate l'expérience déconcertante de se retrouver de l'autre côté du mur, dans l'espace intérieur et intime de la maison, alors qu'elle fait le constat que les moules des portes et cadres de fenêtres qu'elle a pris sont des négatifs et regardent donc vers l'extérieur. Dans cette expérience, elle intègre réellement la perspective de devenir l'autre, le corps physique de la maison ou même plus : elle devient la maison. Si pour l'artiste, les maisons ne font qu'un avec ceux qui les habitent, dans une co-corporité, cette idée trouve sans doute ses origines dans le dessin architectural de la Renaissance, exécuté par les grands maîtres et scientifiques de l'époque. Force est de constater, lorsque l'on examine les dessins anatomiques et architecturaux de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, que ceux-ci figurent parfois sur les mêmes planches, dans une recherche d'harmonisation et de corrélation entre les deux. Le chiffre d'or qui en est la mesure, est le résultat d'une recherche de concordance entre l'anatomie du corps et celle de la maison. Même si scientifiquement, l'utilisation du chiffre d'or ne s'avèrera pas probante pour les sciences appliquées, Leonardo da Vinci pour sa part y trouvera non pas une application mathématique, mais plutôt une compréhension mystique. Ceci s'illustre, par l'exemple des très célèbres dessins du maître, que l'on retrouve dans *De divina proportion*<sup>70</sup>. Cependant à la différence du corps jeune et sain qui préfigure dans bon nombre de peintures et de fresques de la Renaissance, les corps de Whiteread sont des corps à la plomberie usée, à l'étanchéité défectueuse, aux systèmes d'aération contaminés. Ce sont des corps en fin de vie, malades ou déchus. De ce fait, au travers de leurs interventions, les artistes les traitent comme des corps médicalisés, en cours de diagnostic. Ils les examinent au microscope, les passent aux rayons-X, les embaument, et les mettent à nu. Ils en circonscrivent la déchéance pour mieux la dépasser. Ils font enquête sur leur assassinat. Ils en autopsient le corps.

---

<sup>70</sup> Voir Luca Pacioli, 1980, *De divina proportion*, trad. G. Duschesne et M. Giraud, Paris : Librairie du Compagnonnage.





Fig. 1.13 : Camilo J. Vergara, *Henry Horner Houses*, Chicago, 1995

Like bodies, buildings are vulnerable to every known medical problem and therefore must be controlled. If a building is healthy, modern architects believed, it would enhance the health of those who occupy it. Architecture was understood as a health-inducing instrument, a kind of medical equipment for protecting and enhancing the body. A building was a living, breathing organism, with skeleton, limb, nerves, skin, organs, etc.<sup>71</sup>

Gordon Matta-Clark, quant à lui, s'affaire à inciser, découper, trouser la maison, comme

on dissèquerait un cadavre, pour regarder dedans, une quête pour chercher à percer les secrets de sa mort. Pour Gordon Matta-Clark, comme pour Rachel Whiteread, il s'agit de faire face à un désarroi quant à la mort du lieu qui engendre une déstabilisation, un sentiment de perte similaire à ce qui est ressenti lorsque la mort survient. Les deux artistes mettent la maison à nu et tentent de passer de l'autre côté, essayant par là à décrire ce qu'est la mort.



Fig. 1.14 : Gordon Matta-Clark, *Clonical Intersect*, 1975

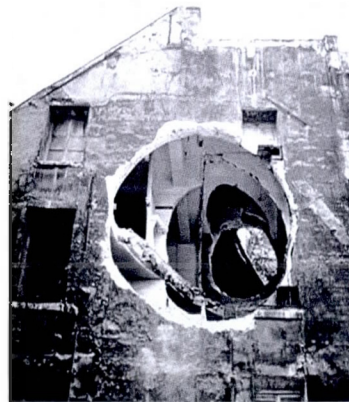


Fig. 1.15 : Gordon Matta-Clark, *Clonical Intersect*, 1975

<sup>71</sup> Beatriz Colomina, *op. cit.*, p. 76: L'auteure fait par ailleurs référence aux préoccupations présentes à partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, quant à la santé, à la salubrité et aux maladies et allergies transmises par les bâtiments. Elle mentionne les conditions induites par le biais des systèmes d'aération, les matériaux cancérogènes, l'eau contaminée par les tuyauteries etc. Un des exemples dont elle fait mention est la maladie du légionnaire.



Fig. 1.16 :  
Gordon Matta-Clark,  
*Splitting*, 1974

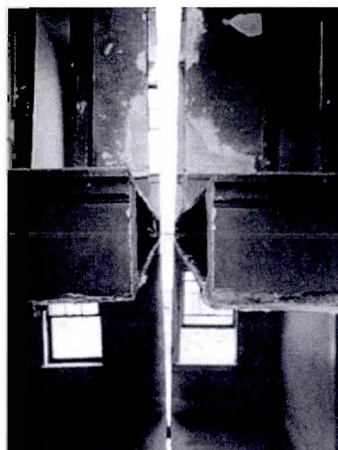


Fig. 1.17 :  
Gordon Matta-Clark,  
*Splitting*, 1974

Un malaise survient parfois, lorsque l'on se retrouve face à un lieu que l'on sait condamné. On se demande souvent : Qu'est ce qu'il y a encore à l'intérieur? À quoi ressemblent les traces qui demeurent? Quels sont les fantômes de ces lieux? Que lui est-il arrivé? On s'adonne peut-être à une rêverie quant aux possibles qu'offrent encore ces vestiges. Mais on perçoit également ce qui fait écho à une fin, la mort et le deuil à envisager de ce lieu désinvesti. En effet :

Qu'est-ce que signifie cependant une maison vide? Son dénuement renvoie à une absence, un vide narratif qui exténue tout paradigme, où la maison génère une expérience de dépropriation de soi, où aucun mécanisme d'identification, réconfort des objets ou des individus, n'est possible<sup>72</sup>.

Cependant lorsque l'on s'attaque à la carapace encore présente, à la manière de Gordon Matta-Clark avec *Splitting* (1974), ce geste n'est pas une simple intervention spatiale, un acte d'exploration inoffensif. Il a été ressenti par plus d'un, comme un geste intrusif et violent. En effet, alors que l'artiste travaillait sur la maison, il reçut de nombreuses lettres l'accusant de la violer<sup>73</sup>. Les références ci-faites sont celles d'un acte de transgression d'un espace physique intime et privé, d'une atteinte à

<sup>72</sup> Marie-Ange Brayer, 1997 / 2003, « La maison : un modèle en quête de fondation », *Exposé 3, La maison – Tome 1*, Orléans : Éditions HYX, p. 37.

<sup>73</sup> Pamela M. Lee, 2000, *Object to be destroyed : The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Mass. : MIT Press, p. 21.

l'intégrité et au travail de mémoire possible. On peut dès lors s'interroger : Comment se fait-il que de telles passions fassent ainsi surface? Quelles sont les origines de sentiments aussi puissants, déclenchés par des gestes qui sont ressentis comme des agressions, des menaces à la dignité et à la vie? Il nous semble bien trouver une réponse dans le fait que le corps et la maison de l'homme ne font qu'un; la peau des murs est protectrice de l'homme et l'enveloppe, les tuyaux et les conduits sont ses veines et ses artères, les poutres porteuses en sont le squelette. La maison respire à l'intérieur de ses pièces. Par le feu qui brûle en son âtre, elle nous réchauffe et nous illumine en répondant ainsi à tous nos besoins. On se rappellera le Protagoras de Platon: « Prométhée voit les autres animaux convenablement pourvus sous tous les rapports, tandis que l'homme est tout nu, pas chaussé, dénué de couvertures, désarmé<sup>74</sup>. » Cependant, une fois protégé, ce corps fragile se replie dans la maison. Celle-ci, comme nous le comprenons alors « [...] est plus qu'un corps de logis, elle est un corps des songes<sup>75</sup>. »

En réalité, les moules des maisons de Rachel Whiteread se présentent comme « des coquilles fossilisées<sup>76</sup> ». La coquille est ce qui contient et protège le foyer, le lieu où se déroule la quotidienneté sécurisante. L'homme, et nous faisons ici référence à Gaston Bachelard<sup>77</sup> est, pourrait-on dire, ce mollusque qui extirpe son corps de la coquille jour après jour et qui y revient, y entre à nouveau pour s'y reposer, s'y ressourcer, s'isoler dans le silence de lui-même puis ressort, prêt à affronter le monde. Mais Bachelard fait aussi référence à l'interconnectivité entre le toucher et comme il le dit, la fonction d'habiter : « L'homme veut ici habiter une coquille. Il veut que la paroi qui protège son être soit unie, polie, close comme si sa chair sensible devait toucher les murs de sa maison<sup>78</sup>. » Et c'est cette coquille, faite pour lui, à son image, qu'il peut toucher de ses sens, cette coquille qui l'habille et le conserve.

---

<sup>74</sup>Cité dans « Micro-architectures », *L'architecture d'aujourd'hui*, juin 2000, n° 328, Paris : Édition Jean-Michel Place, p. 29.

<sup>75</sup>Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 33.

<sup>76</sup>Voir Lisa Saltzman, 2006, *Making memory matter: Strategies of remembrance in contemporary art*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 89.

<sup>77</sup>Gaston Bachelard, *Ibid.*, p. 105-129.

<sup>78</sup>*Ibid.*, p. 126.



#### 1.4. L'habitat, lieu mythique

Nous nous sommes lancés, jusqu'ici, dans une tentative d'adéquation entre l'être et l'habitat, cherchant à signifier qu'ils étaient synonymes et ne pouvaient être considérés comme deux entités séparées. L'un fait naître l'autre, à son image et à son tour, l'habitat, la maison devient seconde peau de l'homme, la coquille protectrice, mais aussi l'abri des gestes du quotidien et de la subsistance : manger, boire, dormir. Cet abri est de plus le contenant des histoires, des pensées, des rêves, des souvenirs et des interactions, garant de l'intimité. Puis nous avons poursuivi en considérant que l'espace n'existe que lorsqu'il est nommé au travers du processus de l'acquisition du langage dès la petite enfance. Ceci signifie pour l'infans de réaliser qu'en plus d'avoir un corps bien à lui, séparé du corps maternel, il existe aussi d'autres physicalités, des objets et des corps qui ne sont pas lui, mais des extensions possibles. Cette expérience de ce que Winnicott appelle « l'aire intermédiaire<sup>79</sup> », se déroule grâce à l'expérience tactile vécue par le pouce mis dans la bouche, reprenant ainsi les propos de Winnicott, qui engendre la perception d'une sphère transitionnelle ou encore avec: « [...] l'utilisation des objets qui ne font pas partie du corps du nourrisson bien qu'il ne les reconnaisse pas encore comme appartenant à une réalité extérieure<sup>80</sup>. »

La vastitude du terme espace se découpe dès lors en segments perceptibles, qu'il parvient à intégrer dans son imaginaire. Ils s'inscrivent par la même occasion dans la mémoire, une mémoire transmissible qui forge la culture humaine. Ces prémisses nous ont permis de pénétrer dans le corps anatomique de la maison, de l'examiner comme un objet d'étude médical, dans le mystère de ses caractéristiques physiolo-

---

<sup>79</sup> Donald Woods Winnicott, 1971, «Objets transitionnels et phénomènes transitionnels», dans *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, p.8-9.

<sup>80</sup> *Ibid.*

giques, dans la révélation de ses maladies et défauts, puis dans l'appréhension de sa fin possible et en dernier, dans le faire sens de sa disparition éventuelle. Car c'est bien cette compréhension de la fin, de la mort du lieu habité, dans une finitude déconcertante, de ce qui a abrité la vie, qui engendre une perturbation. Celle-ci parle d'un espace béant, de paroles et de mots manquants pour circonscrire l'absence en un premier temps, puis du besoin d'un récit à reconstruire. La déroute qui survient tout d'abord, crée un espace aveugle dans lequel ne s'envisage rien. Et pourtant, nous verrons que cet espace sans fond, ce vide, ce vertige ressenti, représente un état qui en amène un autre, celui du réinvestissement du lieu, du recommencement du récit. Cet espace transitionnel est celui du deuil, c'est-à-dire en une première étape la possibilité effrayante de l'annihilation de l'histoire du vécu :

Là où les récits disparaissent (ou bien se dégradent en objets muséographiques), il y a perte d'espace : privé de narrations (comme on le constate tantôt en ville, tantôt à la campagne), le groupe ou l'individu régresse vers l'expérience, inquiétante, fataliste, d'une totalité informe, indistincte, nocturne<sup>81</sup>.

De cet état de deuil initial, dans lequel survient l'interruption de la narration, Robert Harrison fait néanmoins remarquer que :

Les étymons morts, les sens latents et les connotations secondaires sont enterrés dans les racines et les phonèmes des noms vivants, où ils mènent une vie posthume active. Nos esprits sont les cimetières d'impressions, de traumatismes, de désirs et d'archétypes qui luttent contre la loi de l'obsolescence de toute chose<sup>82</sup>.

Le récit, garant de pérennité, prend forme et se recrée à chaque fois que l'enfant quitte le langage maternel dans le cheminement de son indépendance. Il développe un vocabulaire qui lui est propre, tout en buvant littéralement par le sein de la mère, comme le dirait Julia Kristeva, le flux de mots qui remplissent « [...] sa bouche, ses poumons, son tube digestif<sup>83</sup> » ; un langage qui lui aura été transmis dès les premiers instants. Naissent alors des imaginaires nouveaux, et se déposent en couches sé-

<sup>81</sup>Michel de Certeau, 1980, *L'invention du quotidien, 1, Arts de faire*, Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », p. 193.

<sup>82</sup>Robert Harrison, 2003, *Les morts*, trad. Florence Naugrette avec la coll. de Guillaume Maurice, Paris, Éditions Le Pommier, p. 8.

<sup>83</sup>Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 90.



dimentaires sur les anciens, ce que Robert Harrison décrit comme un « humus fondateur<sup>84</sup> », c'est-à-dire une terre qui contient des couches successives d'histoires. L'humus est une terre très riche et fertile. Elle est faite de ces anciens débris, qui, à leur décomposition, permettent à d'autres histoires de naître; une linéarité renouvelée entre l'ancien et le nouveau. Celle-ci prend forme au travers du paradigme du conte et du mythe, c'est-à-dire d'un espace réinvesti par ce qui y est d'abord phantasmé, puis mis en relief par les mots et les images :

[...] ce sont encore la littérature écrite et l'art qui donnent une épaisseur symbolique, imaginaire, légendaire à un espace, l'animant, aidant à façonner des lieux où habiter, se lancer, se frayer un chemin<sup>85</sup>.

Car la ligne de démarcation entre le lieu qui habite l'imaginaire et un lieu matérialisé comme récipient d'un nouveau possible est fine. L'espace symbolique, qui est à mi-chemin entre les deux, est celui qui, au travers de sa forte charge métaphorique, acquiert un statut d'inviolabilité. Le lieu auquel on confère la fonction d'habiter en est véritablement un, qu'au moment où il est créé à partir d'une possibilité d'évoquer des « épopées »<sup>86</sup>, auxquelles on attribue ensuite un pouvoir d'obligation et un statut social.

La narration entreprise par le biais du mythe fondateur, se doit d'élucider la question des origines et du mystère de la naissance, étant donné que comme la mort, la première est aussi inexplicable que la deuxième. Le songe et l'imaginaire fertile, issus de la psyché interviennent là où n'existe rien encore. C'est ce que confirme Ivan Illich, lorsqu'il nous rappelle que « [...] l'imagination n'est pas la faculté de se former des images de la réalité, mais plutôt de se former des images de l'invisible : c'est la faculté qui « chante la réalité<sup>87</sup> ». Les récits et histoires qui entourent le mystère des origines et de la mort nous permettent en réalité d'exister. C'est bien parce que nous avons une histoire que nous pouvons nous raconter.

---

<sup>84</sup>Robert Harrison, *op. cit.*, p. 8.

<sup>85</sup>Michèle Petit, « «?Ici, y a rien?!?» La littérature, partie intégrante de l'art d'habiter », *loc. cit.*, p. 65.

<sup>86</sup>Terme employé par Michèle Petit, *Ibid.*

<sup>87</sup>Ivan Illich, 1988, « La création rituelle de l'espace » et « L'espace arasé », dans *H2O les eaux de l'oubli*, Paris : Lieu commun, p. 31-45.

Ces récits comprennent des narrations qui se rapportent à la création de l'espace ainsi qu'à ses caractéristiques socialisantes:

Toute culture urbaine semble avoir des rituels au moyen desquels ce rêve de « la vie comme un flux intérieur » se reflète dans la représentation que se fait la communauté de l'espace habitable. Un campement de huttes ou de tentes ne se transforme en colonie ou en ville que lorsque son espace a été solennellement reconnu différent de l'étendue ouverte dans laquelle il se dresse [...] <sup>88</sup>.

Ce *flux intérieur* dont parle Ivan Illich, serait-il cette aptitude, dont nous avons parlé plus haut, à acquérir la faculté de parler et de croire? C'est-à-dire de se détacher de la masse indistincte du néant en nommant toute chose, en lui reconnaissant sa place dans le devenir et l'équilibre de l'univers et en la racontant? Car c'est bien de cela qu'il s'agit : sortir, émerger de la masse indistincte pour prendre forme par la faculté de penser, de rêver, d'imaginer, de parler et de créer. De ce lieu où n'existait rien, émerge alors un lieu qui « [...] s'avère une expérience spatiale décisive dans la construction simultanée des lieux habitables et de la psyché <sup>89</sup> ».

Le monde de la mythologie et en particulier les légendes entourant l'acte de fondation des villes décrivent des lieux choisis par les dieux et transmis aux héros, le plus souvent pendant un songe. Créatures animales fantastiques, apparitions de phénomènes météorologiques – nuages aux formes inhabituelles, rayons de soleil qui éclairent un endroit de façon singulière –, ou célestes aux caractéristiques insolites, indiquent la voie vers le lieu désigné qui se transmuera, à partir d'une terre brute, en un lieu habitable et cultivable. Cette terre devient alors nourricière, garante de subsistance, condition préalable pour devenir une terre propre à la pensée. Cependant, la simple assignation du site sur lequel devra s'établir l'habitat au travers de l'oracle n'est pas suffisante. En réalité, un cérémonial est nécessaire pour parvenir à « une création sociale de l'espace <sup>90</sup> ». C'est au prophète qu'incombe la tâche de faire correspondre la forme céleste que prendra l'espace terrestre du lieu désigné, en une sorte de décalque : le *templum*. C'est-à-dire, la forme ou le tracé correspondant à l'apparition transmise au héros, le *con-templatio*. Le prophète détient le pouvoir de

---

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Michèle Petit, *loc. cit.*, p. 66.

<sup>90</sup> Ivan Illich, *op. cit.*, p. 33.

percevoir cette délinéation. C'est à lui encore que revient la mission de s'assurer du bon alignement du contour de la forme originaire dont le héros aura eu vision. Sera aussi vérifié le bon emplacement de l'axe, du *cardo* ou du gond, qui déterminera la partie droite, gauche, avant et arrière et qui créera de ce fait cette frontière entre le monde des dieux et le *mundus*, la bouche qui permet la circulation avec l'autre monde<sup>91</sup>. Cette orientation du lieu habitable est en d'autres termes ce qui permet de l'inscrire à l'intérieur du cosmos et institue la rupture avec l'espace chaotique, c'est-à-dire un espace qui n'est pas régi par la gouverne des dieux; un espace sans augure. Par ailleurs, cette inauguration du lieu, telle que nous la trouvons dans le récit mythologique de l'antiquité est un acte par lequel l'espace acquiert les fonctions socialisantes<sup>92</sup> et les réglementations législatives de la société humaine.

Le rituel qui accompagne cette ordonnance de l'espace habitable est celui du tracage du sillon. Par cet acte se crée un espace inviolable. Tout ce qui se retrouve à l'extérieur du sillon est dès lors impropre à la vie, porteur de tous les dangers et de toutes les menaces. C'est par ailleurs pour cette raison que l'on enterrait les morts à l'extérieur des murailles de la ville.

C'est seulement lorsque le laboureur a tracé le *sulcus primigenius* (le sillon primordial) autour du futur périmètre de la ville que l'intérieur devient un espace qui peut être foulé, et que le *templum* invisible dans le ciel peut s'enraciner dans le paysage. Le tracement du *sulcus* est, à bien des égards, semblable à un mariage. Le sillon est symbolique d'une hiérogamie, d'une union sacrée du ciel et de la terre<sup>93</sup>.

Le marquage d'un tracé est conté dans le mythe de fondation de Carthage par Didon, lors duquel elle se sert d'une peau d'un bœuf coupée en lanières pour faire le dessin du contour de la ville, en définissant ainsi la superficie. À partir d'une étendue vaste et sans qualités, ce geste, par la seule faculté d'imaginer, donne naissance, à un espace voué. C'est donc au travers d'un acte issu d'une vision ou d'un rêve, comme nous l'avons illustré plus haut, entériné par un rituel de consécration, qu'apparaît un lieu qui a une forme et une utilité précise. À la base pourtant, la terre

---

<sup>91</sup> Repris à partir d'Illich, *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 37.

sur laquelle sera fondée la ville est une matrice, un réceptacle, ni terre, ni eau ni feu. C'est sur cette matière encore libre de toute histoire, que celle-ci, encore vierge, se fera porteuse des rêves et des images. Ce réceptacle qui se modèle en adéquation avec les besoins et les habitudes de vie des habitants, devient un lieu qui ne peut être annihilé autrement que par un retournement du sillon sacré, en retournant son soc, comme le dit Illich : « [...] inverser son sillon sacré. Il fallait que la terre qui, lors du rituel de fondation, avait été soigneusement formée en billon vers l'intérieur, fût renvoyée à l'extérieur<sup>94</sup> ». C'est alors seulement que la ville disparaît et qu'elle n'a plus d'images. C'est à ce moment aussi que l'espace perd son augure et redevient une matière ordinaire.

À l'avenant, il en est ainsi pour la maison qui est inaugurée, et qui par ses murs définit un espace à ne pas transgresser. La porte de la maison est la même ouverture que le *mundus*, soit la bouche dirigée vers le monde bienveillant ou tout au contraire, la porte de tous les dangers : celle de l'inconnu du dehors ou possiblement de l'enfer. Mais la relation d'inter-pénétrabilité et d'équilibre entre l'intérieur et l'extérieur perdure tant et aussi longtemps que les fondations du lieu ne sont pas violées. De nombreuses pratiques de consécration et de désinvestissement des maisons que nous habitons perdurent en effet. Parfois il s'agit de donner un nom à la maison, qui deviendra la villa une telle, de suspendre un crucifix ou un fer à cheval au-dessus de la porte d'entrée, gestes qui nous renvoient à la bienveillance du seuil, garant de l'échange entre le dehors et le dedans.

Nous ne cherchons pas ici à prendre position par rapport à un idéal d'une ville figée dans le temps, remplie de maisons à jamais immuables, reflétant une volonté de conservation à tout prix. Au contraire, tout comme le « flux intérieur<sup>95</sup> » décrit par Illich, l'habitat est changeant. Il est démoli et reconstruit au rythme des besoins. Cependant, la problématique associée à la démolition en est une au moment où elle ne permet pas de trouver une conclusion au récit du lieu, à son mythe de fondation et ne rend ainsi pas possible le commencement d'une nouvelle histoire. Et ceci

---

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>95</sup> *Ibid*, p. 31.



puisque, comme nous l'avons souligné, l'espace existe d'abord parce que lui a été attribué une fonction symbolique. Pour assurer une transition, il faut selon nous pouvoir mettre un terme à la relation avec le lieu habité, pour pouvoir par la suite se tourner vers une nouvelle histoire. L'inversement du sillon vers l'extérieur est en somme un geste libérateur. Il permet l'investigation d'autres horizons. Il s'agit d'un rituel, un geste concret qui facilite la transition d'une expérience vers une autre. Nous traiterons de la fonction et l'importance des rituels lors du deuil de la maison, au cours du chapitre III.

Ainsi, il est possible d'araser des maisons, d'excaver les fondations et de remplir à nouveau les espaces vacants, mais demeurent toujours les traces et les mémoires du lieu. Relevons ce qui n'existe déjà plus, mais qui parfois ressurgit derrière une maison à moitié démolie : pavés qui refont surface sur le tarmac, papiers peints déchirés sur un mur voué à la démolition, affiches publicitaires, ruines des maisons d'un passé lointain. Puis il y a les traces invisibles. On les croyait furtives, volatiles, mais elles forment un tissu serré et bien solide, ce qu'on appelle la mémoire. C'est une plateforme aux contours malléables, rétractables et expansibles à l'infini, qui la rend apte à recevoir les traces de la pensée, les souvenirs conscients et inconscients, autant de véhicules transmis plus loin, aux enfants, petits enfants, générations futures qui les transmettront à leur tour.

À l'heure qu'il est, le sillon invisible de la ville n'est pas calqué sur un *templum*, et le sens premier du foyer, qui dans l'Antiquité et pour les Romains était le feu sacré allumé à la mémoire des morts<sup>96</sup>, est tombé dans l'oubli :

Plus qu'une défense contre les éléments, l'abri offert par la maison était le signe de l'extraordinaire capacité des ancêtres à protéger la famille du malheur et de la calamité. Une maison, en somme, était l'endroit où deux mondes – l'un sous terre, l'autre sur terre – s'interpénétraient<sup>97</sup>.

En revanche, les gestes du quotidien, cuisiner, manger, ranger, faire la lessive, interagir, sont autant d'actions qui se répètent jour après jour dans un souci de survie,

<sup>96</sup>Fustel de Coulanges, repris par Robert Harrison, *op. cit.*, p. 61.

<sup>97</sup>Robert Harrison, *op. cit.*, p. 61.



de pérennité et d'équilibre entre les deux mondes. C'est dans la possibilité d'assouvir ces besoins sans lesquels la vie humaine se trouverait vite menacée, que le poids symbolique de l'espace habité acquiert de la densité et un besoin d'être préservé et chéri.

Dans le jeu, l'espace que l'enfant représente désigne l'aire imaginaire à investir, laquelle prend forme lorsqu'il la nomme et lui attribue une fonction : « Ici c'est la cuisine, et toi tu t'assois là ... ici c'est la table. » L'imaginaire s'imprègne, le temps que dureront la saynète et le jeu de rôle, d'un espace tout à fait réel, dans lequel chaque protagoniste se tiendra à l'espace circonscrit pour que le jeu fonctionne. Le temps de cet instant, la maison dans laquelle on joue à la dinette, on couche les poupées ou qu'apparaît une salle de classe est une forme certes inventée, mais qui fait pour un temps office de réalité. Cet espace est visible et se doit d'être respecté par tous les participants. Au moment où ses limites ne sont plus respectées, que le jeu déborde, il disparaît, s'annule pour céder la place à autre chose. Mais ce pouvoir de l'imaginaire est tout ce qui suffit pour créer un espace légitime, apte à accueillir les activités de la vie humaine.

Un exemple qui illustre le seul pouvoir de la création symbolique de l'espace se retrouve dans la pratique orthodoxe de la religion juive, qui est régie par une multitude de codes très stricts règlementant la vie des membres dans les moindres détails. Ainsi, lors du Shabbat qui marque le jour de repos de la semaine, il est formellement interdit de travailler. Plusieurs aspects de cette règle causent néanmoins problème. En effet, à part les notions de travail reliées à l'exercice d'une activité professionnelle, les restrictions dans ce sens sont très amples et incluent des activités telles que toucher à l'électricité, écrire ou faire un nœud. La *melakha*, soit le registre des activités définies comme « travail » comprend trente-neuf catégories d'activités interdites pendant le Shabbat, dont le transport d'un endroit à un autre et le dépôt ou l'entreposage temporaire de biens personnels, par exemple une poussette, une chaise roulante, une canne, un sac. Plus précisément, et selon les lois du Talmud, il existe des lieux privés, publics, semi-privés et des lieux sans statut. Tout transfert d'un endroit public à semi-public et privé et vice-versa est prohibé. Les seuls trans-

ferts possibles sont ceux qui ont lieu vers ou à l'intérieur d'une même catégorie de lieux ou vers un lieu exempt de statut. Mais il existe une invention ingénieuse qui consiste à créer un endroit dans lequel toute restriction de « travail » est annulée : l'*eruv*.

L'*eruv* est un espace inventé et défini par les rabbins de la communauté, qui permet aux croyants de transporter les biens non seulement à l'intérieur de leurs maisons, l'espace privé, mais d'élargir la notion du privé, semi-privé et public, à un voisinage entier<sup>98</sup>. L'espace privé, dans lequel aucune activité qui correspondrait à un travail n'est permise, et qui se doit tout particulièrement pendant le Shabbat de conserver ce statut, acquiert une forme de transgression du vendredi au samedi à la tombée de la nuit. La sphère privée, le foyer, se déplace et prend en somme forme imaginaire. Tout comme la ville antique, qui s'invente selon la volonté des dieux, l'*eruv* est un espace fictif. Il détient néanmoins la possibilité de se transformer en un espace chargé du pouvoir conféré à l'espace privé. Les membres de la communauté juive se doivent de consulter les plans mis à leur disposition pour connaître les limites de l'*eruv* de leur quartier, avant chaque Shabbat. À Montréal, il en existe à Outremont, Westmount, Ville Saint-Laurent et Dollard-des Ormeaux entre autres, ainsi qu'un *eruv* qui se greffe autour de l'Hôpital général juif de Montréal<sup>99</sup>. L'*eruv*, comme le décrit Joshua Friedman<sup>100</sup>, apparaît tel un mirage, invisible, mais tout de même présent. Il se revêt pour un moment des fonctions du foyer, de la maison, puis disparaît pour réapparaître une semaine plus tard. Les membres de la communauté juive connaissent ses limites sans les voir. Pour les autres, elles sont inexistantes. Formidable pouvoir que celui de conférer à un lieu, par pure invention, le statut de foyer, d'intérieur dans un extérieur. Fort sentiment d'appartenance et de cohésion pour la communauté qui pour un temps habite et partage la même maison. Car que pou-

---

<sup>98</sup> Site en lien avec l'*eruv* : Joshua J. Friedman, « String Theory. Artist Ben Schachter puzzles over boundaries real and imagined », dans *Tablet. A new read of jewish life. Visual art & design*, 14 mai 2010 : <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/33656/string-theory>, consulté en août 2013.

<sup>99</sup> Règlements et plans des *eruvs* à Montréal : <http://www.eruvmontreal.org>, consulté en août 2013.

<sup>100</sup> Joshua J. Friedman, « String Theory. Artist Ben Schachter puzzles over boundaries real and imagined », *loc.cit.*

vons-nous dire, nous qui pour la plupart quittons notre maison sans rien en emporter, au contraire du pratiquant juif orthodoxe, qui emporte sa maison partout où existe un *eruv*?

Ces exemples démontrent que la maison n'est qu'en apparence une structure faite de bois, de béton ou de briques. En fait, ces éléments constituent la structure physique qui se doit certes d'être solide. Mais celle-ci peut être démolie, rasée et reconstruite à souhait. La forme architecturale détient la fonction mécaniste et esthétisée de la protection du corps. Cependant ce qui est invisible, le trait de démarcation, est d'une autre matière : fluide, transparente, une vision, uniquement destructible lorsque la fonction symbolique est inversée. Le tracé est avant tout une apparition, une ligne créée à l'intérieur du vaste espace qui, par ce geste, le découpe et le segmente en formulant une perspective.



Fig. 1.18 : Fred Sandback, *Installation view*, 2010, Gaain Gallery, Seoul

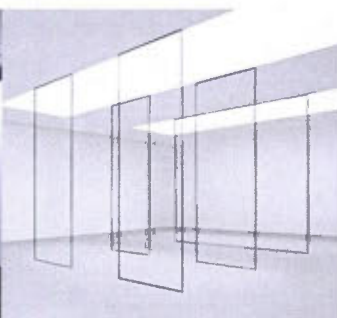


Fig. 1.19 : Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Five-part Construction)*, 1987/2009, *Installation view*, David Zwirner NY



Fig. 1.20 : Fred Sandback, 2010, *Installation view*, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo

C'est ce que nous retrouvons dans les œuvres de Fred Sandback qui, à l'aide de fils acryliques fixés dans l'espace d'exposition, matérialise un espace dans l'espace, c'est-à-dire l'ouverture d'une perspective. Dans un article consacré à l'artiste améri-

cain, Edward A. Vazquez<sup>101</sup> rappelle, en se référant aux théories d'Erwin Panofsky<sup>102</sup>, que dans une telle création de formes qui transforme l'espace en un lieu où existe « le proche et le lointain<sup>103</sup> », la perspective apparaît semblable à une possibilité d'intelligibilité du monde et un acte fondamental de symbolisation au même titre que le langage. Celui-ci donne en outre naissance aux objets. Vazquez continue en citant James Elkins : « [...] objects are nothing more than necessary examples, things that occur not merely in space, but *because* of it : they are knowable because they exist in space<sup>104</sup> ».

Enlever, démolir la forme de la maison, annuler son enveloppe spatiale, tel que nous l'avons mentionné lors de précédentes sections de ce texte, se présente dès lors en terme d'un vide épistémologique, annihilant les facultés fondatrices de l'espace. Fermer l'espace est dans ce sens comparable à une menace, une amputation temporaire de la formulation des mots, un retour au sentiment océanique sans forme ni fond qui correspond à la mort. Mais la pulsion de vie conserve la malléabilité des gestes. Les rituels permettent de transiter au travers de cet état incertain et font en sorte qu'un ailleurs puisse être réinvesti, dans l'augure d'une perspective à être rebâtie.

---

<sup>101</sup>Edward A. Vazquez, Fall 2012, « Fred Sandback's Perspectives », *Art Journal*, Vol. 71(3) p. 98-116 (19).

<sup>102</sup>Edward A. Vazquez, se réfère dans son article, p. 105, à *Perspective as symbolic form* d'Erwin Panofsky, 1991, New York : Zone Books.

<sup>103</sup>Terme repris à partir de Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, Penser », *op. cit.*

<sup>104</sup>James Elkins, 1994, *The Poetics of Perspective*, Ithaca (NY): Cornell University Press, p. 13.

## CHAPITRE II

### LA MORT DU LIEU

#### 2.1. La mort du lieu, un vide narratif

*Deuil de la Chose, cette possibilité provient de la transposition, au-delà de la perte et sur un registre imaginaire ou symbolique [...].*

Julia Kristeva<sup>105</sup>.

*L'imagination humaine étant précisément la faculté de schématiser notre intuition du temps, elle est aussi capable de concevoir des images de la fin du temps.*

Robert Harrison<sup>106</sup>.

Imaginer est une quête sans cesse renouvelée, un effort que nous menons pour comprendre la place que nous occupons dans l'univers et dans le cycle de la vie et de la mort. C'est à partir de cet imaginaire que toute chose prend forme, se trans-

---

<sup>105</sup> Julia Kristeva, « Le langage comme antidépresseur », Communication prononcée le 14 janvier 2012 à l'École internationale de Genève, Suisse, <http://www.kristeva.fr/le-langage-comme-antidepresseur.html>, consulté en mai 2013. (Ce document est non-paginé.)

<sup>106</sup> Robert Harrison, *op. cit.*, p.14.



forme ou se transpose, existe dans une durée, puis éventuellement disparaît. Cette extraction du néant advient à partir de la perception du corps dans l'espace et constitue un champ d'expérimentation qui fait naître le vocabulaire servant à décrire le monde, l'espace, c'est-à-dire un lieu flexible qui prend forme alors qu'il est perçu. Ainsi, au cours du précédent chapitre, nous avons voulu rendre compte du fait que le corps entre en matière, dès lors qu'il se détache de son état d'être archaïque en formulant le mot « je », c'est-à-dire, la différenciation et la séparation du corps de la mère et de ce fait, l'avènement des possibilités d'expressions de la faculté de nommer, propres à tout individu. À partir de cette transposition initiale, rendue possible par l'acquisition du langage, naît la possibilité de transformer l'espace, vaste notion, en unités linguistiques qui se chargent de créer un monde en concordance avec les dimensions du corps et les récits d'existence. L'espace n'est pas unique, comme le soulève Michel de Certeau<sup>107</sup> qui lui-même reprend les théories de la perception évoquées par Merleau-Ponty<sup>108</sup>, car en somme, celui-ci est malléable selon les directions et les formes existentielles vécues par chaque individu. Ainsi : « La perspective est déterminée par une "phénoménologie" de l'exister au monde<sup>109</sup>. »

Il est vrai que l'imaginaire contemporain, notamment grâce aux nouvelles technologies, se targue de rendre possible les fantaisies les plus folles, tant en déployant des techniques de construction qui défient l'apesanteur, qu'en laissant apparaître des mondes en parallèles; le réel et le virtuel. L'imaginaire qui nous intéresse correspond cependant plutôt à l'expérience que vit Henry David Thoreau et qu'il raconte dans *Walden ou la Vie dans les bois*<sup>110</sup> : en se retirant dans sa cabane, l'espace est aux dimensions de la chemise que l'homme porte sur son dos. Cette idée est reprise par Robert Harrison lorsqu'il mentionne que la maison est à l'origine construite pour abriter les morts, les commémorer et perpétuer la mémoire des anciens. Les premières maisons, tel qu'il le suggère, étaient celles construites à cet effet<sup>111</sup>. La mai-

<sup>107</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 209.

<sup>108</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*

<sup>109</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*

<sup>110</sup> Voir Henry David Thoreau, 2010, *Walden ou la Vie dans les bois*, trad. Brice Matthieusent, Marseille : Le mot et le reste, coll. « Attitudes ».

<sup>111</sup> Voir Robert Harrison, *op. cit.*, p. 59-84.

son qui fait l'objet de notre analyse, est par conséquent celle que nous comprenons en tant qu'une unité qui représente l'être, qui en est le synonyme et dont l'acte de construction est la formulation d'une préoccupation face à la place que l'homme cherche à occuper dans une quête d'équilibre. Les rituels, et en particulier la consécration symbolique du lieu, comme nous l'avons énuméré précédemment, est ce qui ancre et détermine l'espace ainsi rendu vivable et viable, ce qui signifie que celui-ci est apte à accueillir la vie, le quotidien et les règles qui régissent la vie en société. Lui est, de ce fait, conféré un statut.

La question qui nous préoccupe au cours du présent chapitre, est l'inverse de la consécration du lieu, c'est-à-dire, qu'advient-il quand celui-ci est vidé, détruit ou arasé? Soyons précis, lorsque nous parlons de lieu, nous visualisons l'espace simple de la maison et ce, non pas telle une unité à valeur d'échelle spatiale ou architecturale, mais plutôt comme une entité, c'est-à-dire, celle d'un corps physique et ontologique symboliquement entériné. Un corps qui abrite la vie pour un temps, mais aussi le vaisseau des pensées, de l'âme et de la mémoire. Tandis que la coque, les murs, ne sont que matériaux altérables, et tout comme le corps lui-même, une demeure temporaire pour la vie, la disparition, c'est-à-dire l'échéance de la corporéité correspond à la mise en abîme d'une perception fragilisée, traduisant l'avènement d'un imaginaire vacant, un « manque de mots pour le dire ». Cette posture sans doute heideggerienne, conçoit certes une difficulté à circonscrire le néant, ou la fin du *Dasein* en tant que conception de l'être-au-monde subjectif<sup>112</sup>. Nous chercherons dans ces lignes à nous introduire à nouveau dans le corps de la maison, car lorsque nous comparons la mort de la maison à la mort du corps, nous pouvons considérer qu'au moment où la maison est exempte de vie, donc « dé-corporéisée », survient une expérience similaire à celle que l'on rencontre, au moment où le corps du mort n'est plus saisi par le flux de vie qui lui donne ses pulsations.

Lors du processus de mort, la vie quitte peu à peu la coque charnelle et les fonctions physiologiques sont désinvesties. Mais la dépouille de celui qui n'est plus, ne peut

---

<sup>112</sup>Voir Martin Heidegger, « L'être-tout possible du *Dasein* et l'être pour la mort », 1985, *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris : Authentica, p. 46-53.

pour autant être immédiatement disposée. En effet Robert Harrison nous rappelle que « Dans l'ensemble du spectre des cultures humaines, on trouve ce qu'on pourrait appeler une *obligation* envers le cadavre, ou envers ses restes [...] »<sup>113</sup>. Ce n'est donc pas au moment où le cœur arrête de battre que la vie est désinvestie. Perdue dans bon nombre de sociétés et de cultures, une incertitude, une zone grise quant à la survivance de l'âme et à son voyage vers l'au-delà. On se questionne : Comment la vie peut-elle ainsi prendre fin, sans recours, sans survivance de quelque chose ? Cet état insoutenable de rien, ce manque de langage et d'image, ce néant, est une annulation si violente, que la plupart d'entre nous faisons recours à une histoire possible, offrons à celui qui a disparu, un chemin vers le monde indicible de l'au-delà. Le cadavre passe par conséquent, « pour la paix des vivants »<sup>114</sup>, au travers de rituels de transition, car tel que le dit Thomas, il faut encore :

[...] consacrer la *rupture* entre les vivants et le mort, en signifiant à celui-ci son congé : il faut « tuer le mort » [...] autrement dit éliminer ce qui reste de vivant en lui en brisant les liens qui l'unissent à la communauté<sup>115</sup>.

On s'occupera donc du corps une dernière fois, on le lavera, on l'habillera, on le rendra présentable pour pouvoir lui faire ses adieux, et pour que, dans la mémoire, demeure une image humaine. Déjà figé et froid, le masque funèbre de la dépouille sera présenté presque comme une preuve : il est parti. C'est alors seulement que l'on pourra l'emmener, s'en séparer, puis lui offrir une cérémonie, un enterrement. C'est-à-dire que dans ce processus, il se doit d'y avoir une disposition des restes, tel que l'explique Harrison<sup>116</sup>. Le premier acte du mourir prend fin, celui de l'adieu au corps, cependant débute alors le second, celui de la commémoration, puis la renégociation de la place vide laissée par le défunt. Le travail de détachement qu'est celui du deuil, est en somme une transition qui permet d'appivoiser l'incroyable absence pour pouvoir continuer à vivre sans lui. L'absence d'un corps dont il faut se défaire, qu'il faut enterrer ou incinérer, est le drame de ceux qui savent un de leur proche très probablement mort, mais dont le corps est manquant. Le besoin pour les

<sup>113</sup>Robert Harrison, *op. cit.*, p.213.

<sup>114</sup>Terme emprunté à Louis-Vincent Thomas, 1985, *Rites de mort pour la paix des vivants*, Paris : Fayard.

<sup>115</sup>Louis-Vincent Thomas, *Ibid.*, p. 178.

<sup>116</sup>Robert Harrison, *op. cit.*, p. 213.

vivants de voir le corps une dernière fois, de regarder son masque funéraire et de lui offrir une sépulture qui sera le lieu de retour et le lieu du lien à entretenir avec la mémoire du mort est présent dans un bon nombre des sociétés humaines. Ces rituels sont autant de moyens d'opérer une séparation des vivants avec le corps du défunt et ce, afin que les vivants, comme le dit Harrison, ne meurent pas avec lui, mais qu'ils acquièrent la faculté de transposer son image à la vie posthume<sup>117</sup>.

Nous nous débarrassons de la partie inanimée des morts pour qu'ils trouvent le chemin des domaines de l'esprit – domaines auxquels les vivants, en vertu de leur capacité existentielle au dépassement, ont un accès inné. Être mortel, c'est *être* le lieu de cette vie posthume imaginaire<sup>118</sup>.

Néanmoins qu'en est-il de la mort du lieu, de sa dématérialisation, de sa disparition? La mort du lieu en somme est double. Elle se présente telle une menace réelle à la sécurité et à la survivance du corps. Un corps sans maison est un corps sans chemise pour reprendre l'idée de Thoreau. « [...] Nos chemises sont notre *liber*, la vraie écorce, que l'on ne peut retirer sans déchirures, donc sans tuer l'homme<sup>119</sup> ». Robert Harrison interprète cette affirmation de Thoreau de la façon suivante :

[...] un homme vit toujours à *l'intérieur* de quelque chose qui n'est pas son corps mais qui lui est consubstantiel, comme l'écorce peut l'être pour l'arbre, et les humains ne sont donc pas des créatures nues, purement instinctives, mais plutôt des créatures qui habitent dans des replis du temps où le passé est transmis à l'avenir<sup>120</sup>.

Cette consubstantialité met en exergue le fait que la maison fait partie du corps de l'homme, une extension de son corps nu, salvateur de la chaleur du corps, sans laquelle l'homme ne peut survivre. Mais il n'est pas uniquement question ici du *liber* en terme de matériel protecteur et isolant, comme argumente Harrison. Car il souligne en effet que le *liber* que mentionne Thoreau, fait en outre référence à un carnet ou un journal de bord. Le *liber* traduit donc à l'avenant la faculté de narrer, de créer un récit. Dans cet échange de sons et de signes survient la faculté d'imaginer, ce qui signifie, de donner vie, de créer le monde alentour. Ainsi, la maison est fondatrice de l'être, en même temps qu'elle est garante d'harmonie; un équilibre avec le sacré qui

---

<sup>117</sup> *Ibid*, p. 220.

<sup>118</sup> *Ibid*, p. 221.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>120</sup> *Ibid.*



comme le mentionne Harrison, est le « [...] feu sacré qui brûlait sur les autels de la maison antique; elle en est peut-être même la source<sup>121</sup> ».

La maison est garante de deux mondes. Par ses portes et ses fenêtres, ses ouvertures, s'effectue un échange que l'on espère bienveillant, entre l'intérieur et l'extérieur, un oscillement qui correspond également à l'intérieur et à l'extérieur du corps physique. Les ouvertures sont parfois fermetures et les fermetures à leur tour deviennent ouvertures, portes battantes entre ce qui est connu, ce qui subvient au corps, parce que c'est dans la maison que l'on cuisine, que l'on se lave, se repose, que l'on raconte et que l'on échange. L'extérieur est le lieu de l'exploration et de la quête. C'est l'inconnu dans lequel on circule en quelque sorte sans protection. Symboliquement, et comme nous l'avons souligné plus haut, l'acte de fondation par le sillon originel désigne un espace intérieur protégé et un espace extérieur indompté par l'homme, voire vacant; un terrifiant enfer dans lequel la vie est incertaine.

Imaginons donc que nous inversions ce que nous venons en quelques lignes de mettre en avant : lorsque la maison, cette unité archaïque de protection du corps, la « chemise de l'homme » disparaît, sont mis en péril la conservation de la chaleur, le bien-être et la santé. Pas de couche pour se reposer, pas de lieu pour se sustenter, pour garantir la sécurité. C'est le constat immédiat de la notion de première nécessité du corps sans coquille et sans protection qui fait vaciller l'équilibre entre le dehors et le dedans; une bouche ouverte vers l'autre monde. Qui plus est, la destruction de la maison, tel l'écroulement de la colonne vertébrale de l'être, équivaut à l'implosion de l'imaginaire qui en devient chancelant; un imaginaire possiblement hostile. C'est donc la déconstruction du monde par la vacuité des mots et des images, autrement dit, la fragilisation de la transmission des facultés d'expression langagières, outils fondateurs de l'espace et des alentours, mais aussi la mise en abîme de la place occupée par le corps, au travers des histoires et des récits de soi, qui vient soudainement à faire défaut. Pensons à la mort. Qu'en dire? La mort à elle seule est un

---

<sup>121</sup> *Ibid*, p. 65.



non-lieu, une non-spatialité, « la limite sans épaisseur ni extension<sup>122</sup> » évoquée par Jean-Marie Brohm. Est-il possible d'en narrer quelque chose? Les notions spatio-temporelles en rapport à la mort parlent d'éternité, d'un espace sans forme ni substance, d'un flottement plutôt qu'un ancrage, d'un état à jamais incertain, inimaginable, indicible. « La mort n'est-elle pas plutôt métaphorisation permanente, allégorie, déplacement, allusion, jeu de langage<sup>123</sup> ? » C'est à cela que s'affaireront les vivants : formuler un récit qui confèrera une matérialité à ce qui ne peut se comprendre, un autre accommodement pour la « paix des vivants », terme encore une fois emprunté à Louis-Vincent Thomas<sup>124</sup>. Car c'est pour eux, plutôt que pour les défunts qu'il faut se charger de combler le vide, reconstituer « une terre sible<sup>125</sup> ». C'est pour ceux qui se re-localiseront ailleurs, dans une nouvelle maison, que les mots doivent faire sens de la disparition de l'abri. C'est à ce moment là que s'impose la nécessité de reconduire l'imaginaire et les mots vers d'autres lieux, d'opérer une transposition symbolique du lieu habité, pour reprendre Kristeva<sup>126</sup>. Il existe en effet une différence majeure entre la mort du corps et la disparition de la maison. Celle-ci réside dans le fait qu'alors que la mort d'une personne est définitive et irrévocable, la maison, elle, peut être reconstruite et narrée à nouveau. Car en effet, la trame de vie qui subsiste peut être transposée dans une nouvelle demeure, alors que la vie finie de l'homme trouve sa seule survivance dans la possibilité de commémoration et le legs de la mémoire.

La souffrance psychique par rapport au déracinement et à la perte du lieu est cependant réelle : exils, déplacements forcés, transformations radicales des lieux, autant de seuils et d'expériences de vie qui marquent la fin de la continuité du récit de soi au quotidien. L'habitant, dont la maison est le lieu de sa perception subjective du monde, se doit de trouver un nouveau vocabulaire, une « reterritorialisation<sup>127</sup> »,

---

<sup>122</sup> Jean-Marie Brohm, 2010, « L'impensable de la mort », *Ontologie de la mort. Esquisses épistémologiques pour une thanatologie qui se voudrait scientifique*, [www.philagora.net/philo-fac/brohm.php](http://www.philagora.net/philo-fac/brohm.php), p. 3.

<sup>123</sup> Jean-Marie Brohm, « Introduction », *loc. cit.*, p. 1.

<sup>124</sup> Louis-Vincent Thomas, 1985, *op. cit.*

<sup>125</sup> Michèle Petit, *loc. cit.*, p. 70.

<sup>126</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*

<sup>127</sup> Michèle Petit, *loc. cit.*, p. 71.

comme le suggère Michèle Petit en se référant à l'expérience de délocalisation de Georges Perec, déplacé pour le sauver, de la maison familiale vers celle d'un parent, alors que sa famille est décimée à Auschwitz en 1943.

Devenu adulte, la littérature sera pour lui le lieu où tenter de se trouver, en contrepoint de plusieurs analyses. Par ce biais, il cherchera à recréer par ses propres moyens " un espace à soi, où se mouvoir, respirer, s'installer, habiter, vivre", précisément parce qu'il lui a fait défaut<sup>128</sup>.

L'exemple de Perec illustre l'expérience d'une maison considérée en tant qu'élément à partir duquel se dessine et s'invente la possibilité de grandir, une transition vers l'âge adulte. L'écriture en rapport avec « l'habiter » comble pour Perec cette étape manquante, parce que le vécu de la maison d'enfance lui a été amputé. Comme le jeu d'enfant, le « jouer à... », le dessin de la maison d'enfant dont parle aussi Michèle Petit, est constitutif d'un être qui construit ses repères, et qui sait les nommer, les raconter. Dans ce cas-ci le déracinement du lieu originel en voie d'être imaginé constitue une interruption des facultés ordonnées par le langage et une fragilisation de la perception de soi. Ceci, tel que le souligne Petit dans son article, se réfère particulièrement au potentiel fondateur d'espaces proposés par la littérature. Le fait de trouver des mots pour décrire, nommer, mettre en contexte, faire sens, « [...] viendrait conférer des assises spatiales au sentiment de soi<sup>129</sup> ». Ou, comme le soulève Marie-Ange Brayer :

Qu'est-ce que signifie cependant une maison vide? Son dénuement renvoie à une absence, un vide narratif qui exténue tout paradigme, où la maison génère une expérience de dépropriation de soi, où aucun mécanisme d'identification, réconfort des objets ou des individus n'est possible<sup>130</sup>.

Alors que la disparition de la maison ne revêt pas toujours des dimensions aussi tragiques, ce sont surtout les facultés de ré-imaginer un nouveau lieu de vie qui sont déterminantes. Une transposition réussie implique de faire de la maison une nouvelle peau suffisamment extensible pour permettre un aller et retour constant entre

<sup>128</sup>Citation de Georges Perec, 1974, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, p. 122-123, reprise dans Michèle Petit, *loc. cit.*, p. 71.

<sup>129</sup>Michèle Petit, *Ibid*, p. 72.

<sup>130</sup>Marie-Ange Brayer, « La maison : un modèle en quête de fondation », *Exposé 3, La maison* – Tome 1, Orléans, Éditions HYX, 1<sup>re</sup> édition 1997, réédition en 2003, p. 19.

l'espace fictif, l'histoire, le rêve qui contribue à inscrire une nouvelle matérialité de l'espace. Ainsi, la mort du lieu est ce moment bi-temporel dans lequel se déroule littéralement une décomposition, un changement de posture. Entre en jeu la modification de ce par quoi l'on s'est composé et construit. Cette remise en cause est, tout comme la mort, un changement de trajectoire, une temporalité quelques temps mise en abîme, mais qui contient aussi une possibilité de reconstruction, muée par la pulsion de vie de la psyché. Car :

L'ineffable est derrière nous. On peut le signifier, l'imaginer et même y aspirer, mais on ne peut y établir sa résidence mortelle, ni en vivre. [...] L'humain trouve sa place ici, dans « le temps de l'Exprimable », qui est le temps même du transitoire. Le développement historique de ce qui disparaît vient reposer dans la terre, son humus. L'exprimable donne aux « choses vécues » de nos mondes humains une intériorité où elles peuvent se sentir chez elles. « Le temps de l'Exprimable, c'est ici. » Cet « ici » se trouve à l'entrée d'un terrier<sup>131</sup>.

## 2.2. L'anticipation de la perte chez Jean-Pierre-Raynaud ou l'identité menacée

*[...] si vis vitam, para mortem. Si tu veux pouvoir supporter la vie, soit prêt à accepter la mort.*

Sigmund Freud<sup>132</sup>.

Cette citation de Sigmund Freud conclut les réflexions qu'il met en avant quant à l'inévitabilité de la guerre et la résignation à adopter devant ce fait inexorable. Dans le même ordre d'idée, il s'interroge :

<sup>131</sup>Robert Harrison, *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>132</sup>Sigmund Freud, 1968, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », trad. S. Jankélévitch, Paris : Éditions Payot, 1968, coll. « Petite bibliothèque Payot, n° 44 », p. 235-267, édition numérique réalisée par l'Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2002, à partir de *Essais de psychanalyse* <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.frs.con2>, consulté en décembre 2013.

Ne ferions-nous pas bien de convenir que notre attitude à l'égard de la mort, telle qu'elle découle de notre vie civilisée, nous dépasse au point de vue psychologique et qu'il serait préférable pour nous de faire abstraction de cette attitude et de nous incliner devant la vérité? Ne ferions-nous pas bien d'assigner à la mort, dans la réalité et dans nos idées, la place qui lui convient et de prêter une attitude un peu plus grande à notre attitude inconsciente à l'égard de la mort, à celle que nous nous sommes toujours si soigneusement appliqués à réprimer? [...] mais en nous résignant à celle-ci, nous aurions l'avantage d'être sincères avec nous-mêmes et de nous rendre de nouveau la vie supportable. En effet, rendre la vie supportable est le premier devoir du vivant<sup>133</sup>.

Mais n'est-ce pas là où réside la plus grande difficulté de la vie justement? Quel sens a la vie en effet, puisque celle-ci ne sera pas éternelle, parce qu'inévitablement, on connaîtra une fin, une conclusion que l'on ne peut aucunement ni décrire, ni appréhender? Comment faire pour accepter d'une part, cette échéance, cette rupture des actions que nous menons et qui, pensons-nous, donnent forme et sens à la vie? Une vie réussie qui se mesurera par nos accomplissements ou encore la sérénité acquise devant cette même anticipation de la mort? La possibilité de l'expression de soi, de l'écriture, du récit voué à être transmis, de l'épopée, comme nous l'avons mis au jour précédemment, allège sans doute la brutalité, l'ineffable état de la non-narrativité. Cette même non-narrativité qui, pour revenir en arrière est synonyme de la disparition physique du corps, de la mort, qui est de l'ordre de la non-connaissance. La mort redevient ainsi une notion sans profondeur ni perspective. Paradoxalement, et nous ne cesserons de le souligner, cet état de non-être détient aussi un pouvoir libérateur, car il contient une valeur de recommencement et une inscription de tous les possibles.

L'expression « *ashes to ashes, dust to dust* », rassemble l'idée de la transmutation de la chair en cendre qui elle-même est l'élément primitif à partir duquel tout se forme et prend naissance, à la manière de l'homme-terre que nous évoquions au chapitre I. Un cycle de mort et de renaissance à l'infini. Renaître de ses cendres est cette incroyable capacité de reconnaissance de la finitude en même temps que du potentiel assouvi de la vie. Les cendres ou poussières font par ailleurs partie intégrante de la ville et des matériaux de construction des maisons. Volatiles, elles se

<sup>133</sup>Sigmund Freud, *op. cit.* p. 27.



répandent et se réintègrent à la terre, l'eau et l'air, éléments dans lesquels nous évoluons et à partir desquels nous nous construisons. La pratique de la dispersion des cendres dans la nature, n'est-elle pas la résultante d'une volonté de s'assurer que le défunt, en ses cendres, réintègre l'eau qui à son tour s'évaporerait et retomberait en pluie, puis retournerait à nouveau à la terre? Ne trouve-t-on pas là la marque de l'insoutenable possibilité de la volatilisation de l'imaginaire, de l'inacceptable néant? Chercher à contourner cette réalité dans un récit de continuité est une possibilité plus acceptable d'anticiper, puis d'assumer la mort. Réside dans ce geste la tentative d'assimilation de la fin, et ce au travers de la création d'un imaginaire, celui de la survivance par la transformation, dont l'eau comme élément de connexion est le facilitateur, le conducteur, l'élément de fluidité entre les deux états<sup>134</sup>.

La forte appréhension et la peur devant la disparition sont évoquées dans les récits de la mythologie grecque, véhiculant l'idée du passage. Ainsi le Styx, fleuve qui sépare le monde des vivants, du royaume des morts, ci-décrit comme un non-lieu, se traverse à la barque. S'effectue alors un voyage lors duquel le défunt dépose son bagage terrestre et se défait des liens qui le relient encore à la vie. Le passage est un aménagement temporel qui prolonge et donne forme au récit de ce que l'on imagine être le voyage vers l'autre monde. C'est un voyage extraordinaire, qui ne s'entreprind qu'une fois. L'achat de la paix de l'âme, s'effectuera auprès du passeur, Charon, qui amènera le mort à destination. Une fois déposé de l'autre côté, il ne reviendra pas, gardé par le chien Cerbère qui empêchera toute fuite, par la même occasion garant du fait qu'aucun récit de cette contrée sans nom ne sera transmis aux vivants. La traversée du fleuve reliant les deux mondes est présente dans plusieurs narrations et apaise, dans le meilleur des cas, l'appréhension quant au devenir de l'âme. Cette inquiétude du passage est néanmoins un processus qui rythme et forge la vie dès son commencement et comme le soulève Michel de M'uzan, détient « [...] une valeur en quelque sorte dynamique, en ce sens que la mort à venir participerait tout au long de la vie à la construction de l'être et à l'individualisation dont il

<sup>134</sup>Voir Gaston Bachelard, 2001, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie générale française.



est susceptible<sup>135</sup> ». Cette même nécessité de représentation se sert du mythe, de l'art, de la musique, du rêve et de plusieurs autres formes d'illustration des possibles, lesquelles servent à meubler les images mentales qui à leur tour forgent une sorte d'expérience préalable, une préparation par anticipation au trépas. Car tel que le souligne Jean-Marie Brohm :

[...] la mort n'est pas un objet comme les autres, mais une *transversalité intersubjective*, une relation entre sujets (vivants ou déjà morts), un être-de-langage, un signifiant dont le signifié est très ambigu et hyper-polysémique et dont les référents sont incertains, en tous les cas extrêmement multiples : qu'y a-t-il sous le masque de la mort? Que peut-on en dire? Peut-on même la penser, la conceptualiser<sup>136</sup>?

La notion d'anticipation elle-même est fondatrice de la création du récit de la fin, une sorte de jeu, au sens de Michel De M'uzan<sup>137</sup>, un « si j'étais mort ». Comme nous en faisons mention précédemment, en parlant des jeux de rôle de l'enfant, jouer à la maison, et en l'occurrence à Papa et Maman, entités fondatrices et archaïques de l'imaginaire de la maison, jouer à la dinette, à l'école, sert à s'approprier les situations vécues ou que l'on sera probablement amené à vivre ultérieurement; se construire en jouant un rôle, expérimenter et vérifier les relations et la place que l'on occupe auprès d'autrui. Le « si j'étais mort » implique un jeu de rôle où le mort devient l'observateur de sa propre absence. Ainsi il regarde les autres agir autour de sa dépouille et vérifie comment ceux-ci s'accommodent de sa disparition.

Il n'en est pas autrement pour le « si j'étais mort » de la maison, puisque celle-ci incorpore, comme nous l'avons évoqué, les mêmes qualités que le corps. La présence de l'homme sur terre, tel que l'exprime Sylviane Agacinsky<sup>138</sup>, n'est pas envisageable sans que celui-ci puisse s'y retirer et ce puisque la maison, selon elle, n'est pas réduite à de ses seuls aspects fonctionnels, mais est expression et représenta-

<sup>135</sup> Michel De M'uzan, 1997, *De l'art à la mort*, Paris : Gallimard, coll. « tel », p. 195.

<sup>136</sup> Jean-Marie Brohm, *loc. cit.*, p. 1.

<sup>137</sup> « Ce n'est pas ici le lieu de multiplier les références aux œuvres qui, [...], nous montrent comment l'activité de représentation – c'est-à-dire la mise en scène, la dramatisation – est à l'origine d'un large éventail de phénomènes humains, qui vont du rêve au phantasme à l'art, en passant par les mythes et les représentations culturelles, les jeux – sacrés et profanes – jusqu'aux jeux de mots et aux mots d'esprit. », Michel De M'uzan, *op. cit.*, p.5.

<sup>138</sup> Citation de Sylviane Agacinsky, reprise à partir de Marie-Ange Brayer, *loc. cit.*, p. 22.

tion de la présence fragile de l'homme. Dans ce sens, la maison, elle-même, est incertaine. Toutefois, alors que nous envisageons la mort de la maison, ce n'est pas toujours de sa destruction physique dont il est question, mais du fait que l'homme, habitant de cette coquille protectrice, est appelé, étant donné un style de vie de plus en plus mobile, à se détacher de la maison, à vivre dans l'une, puis à déménager dans l'autre, autant de deuils symboliques successifs, plus ou moins grands à préparer et à assimiler. L'absence de facultés d'anticipation de la mort du corps, de la mort du lieu qui l'abrite et du devenir de l'âme fait en sorte, comme nous l'avons mis en lumière, que s'opèrent des nécessités d'assistance au passage. La peur du vide, du rien, des tentatives de réparation de l'imaginaire rompu, créent des chimères, des fantasmagories qui servent de béquilles pour mieux vivre, pour mieux mourir peut-être aussi, mais pas forcément, mais qu'en savons-nous, pour être un « meilleur mort ». À l'exemple de *La maison* de Jean-Pierre Raynaud, l'expérience de l'inévitabilité de la mort, laisse place à une tentative de contournement de la part de l'artiste, qui frôle la psychose. Un état qui dans son cas, se déroule sur une durée de plus de vingt ans. Cette angoisse de la disparition est somme toute un long processus d'acceptation de la nature éphémère de toute chose, contre laquelle il est inutile de se battre.

Le projet de Jean-Pierre Raynaud débute en 1969, alors que celui-ci se cherche un espace de vie, un lieu à forger à son image. Plutôt que d'emprunter les seuls aspects fonctionnels de l'habitat, la maison qu'il construit, se fait traduction d'une inquiétude et d'une recherche existentielle. Très vite, Raynaud modifie la maison, pour que celle-ci corresponde à une quête d'absolu et de pureté immuable. En un premier temps, il remplace les portes classiques par des portes coupe-feu; un premier geste en réaction à son propre corps, qu'il pressent comme menacé et qu'il veut protéger contre d'éventuelles atteintes. Puis il modifie l'intérieur en encastrant les armoires et en conceptualisant quelques volumes sommaires : comptoirs, colonnes, escaliers et marches qui mènent au lit, sièges rebords, tables basses, obtenant ainsi une uniformisation épurée à l'extrême. Il recouvre l'entière surface, du sol aux murs, jusqu'au plafond, de même que tous les éléments de mobilier, de carrelage blanc uniforme

aux jointures noires. Les quelques fenêtres et la porte d'entrée sont munies de grilles de la même dimension que les tuiles. L'espace dont les seuls éléments décoratifs sont un bénitier, des vases en forme d'urne et quelques plantes, se révèle être un lieu immaculé et froid, fermé sur lui-même, mais dans lequel Raynaud aspire, dans un environnement aseptisé à l'extrême, à l'immortalité. Le design de la maison n'est pas sans rappeler l'intérieur des églises et des cryptes. L'intégration de la tuile blanche, froide et lisse, donne par ailleurs l'impression de se retrouver dans un mausolée, voire une morgue. Dans son texte sur Raynaud, Marc Sanchez nous rappelle que le vocabulaire auquel il fait appel pour désigner et décrire la maison inclut des mots tels que : « meurtrière », « crypte » et « mirador », comme s'il s'agissait d'un lieu sanctifié et à défendre<sup>139</sup>.



Fig. 2.1 – 2.3 : *La maison de Jean-Pierre Raynaud*, 1969-1993

Référence est également faite au corps malade et fragile par l'utilisation de mobilier et de symboles hospitaliers à l'exemple de la croix rouge sur un cabinet sanitaire. L'hyper-stylisation de la sphère intérieure de la maison presque hermétiquement

<sup>139</sup> Jean-Pierre Raynaud, Marc Sanchez, Jean-Louis Froment, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1993, *Jean-Pierre Raynaud, La maison*, Bordeaux : CAPC Musées d'art contemporain de Bordeaux.

fermée, sert à donner corps et à expier la douleur physique et mentale ainsi que l'angoisse ressentie à l'extrême par l'artiste, face à la crue réalité de la mort.

Paradoxalement, Raynaud décide d'ouvrir sa maison en mars 1974, la livrant tel un corps dénué de ses défenses, aux yeux du public, et révélant ainsi un espace intime ultra-sensible. Cette tentative ne résiste d'ailleurs pas à la vision et la quête profonde de l'artiste, pour lequel, pour reprendre les termes d'Ernst Bloch dans un tout autre contexte, « [...] la maison doit redevenir une forteresse, quand ce n'est pas une catacombe<sup>140</sup> », et ce, non pas en réaction et en défense à une menace fasciste ou à un monde capitaliste en quête de rêves de grandeur, tel que le souligne Ernst Bloch dans son texte. Car dans le cas de Raynaud, la menace est la marche et la pulsation du temps vers la mort avec laquelle il tente de négocier et contre laquelle il essaie de se protéger. Son désir de perfection, de pureté, transcrit dans l'ascèse de l'intérieur de sa maison, fait partie d'une pré-célébration, comme une répétition théâtrale de ce qui est à venir et qui semble générer un état de crise prolongé, précisément parce qu'il le sait irrémédiable. L'ouverture aux yeux des autres, de cette facette intérieure, de ce miroir de l'angoisse en apparence maîtrisé, génère une atteinte à une zone fragilisée de la psyché de l'artiste. En réaction à l'insoutenable mise à nu de son angoisse, Jean-Pierre Raynaud transforme sa maison en abri blindé, camouflé par des barbelés, éclairé par des projecteurs de surveillance. Cette phase que l'on pourrait qualifier de crise profonde ou de hantise de persécution dure environ un an. Puis soudainement, cette peur abyssale semble se dissoudre et laisse place à une démarche d'harmonisation de la maison avec la nature. Ainsi, les barbelés et autres dispositifs de protection de la maison tombent et la maison redevient un corps organique en quête de lumière et de rêve.

À compter de 1988, sa maison qui est en même temps son œuvre, *un work in progress* de sa propre vie, mais surtout l'expression d'une anticipation traumatique d'une fin annoncée est à nouveau fermée. Seul Jean-Pierre Raynaud peut y péné-

---

<sup>140</sup>Ernst Bloch, « La maison nouvelle et la clarté réelle », Chapitre II : « L'aménagement de l'espace vide », dans *Le principe espérance et les épures d'un monde meilleur*, op. cit., p. 347.



trer et ce pendant une période de cinq ans, continuant à cultiver un intérieur pur et vierge. La maison fait encore une fois corps avec son seul habitant, peut-être dans une ultime tentative d'appivoiser la peur. Le travail de l'œuvre de *La maison* trouve une conclusion en 1993, alors que Raynaud la fait démolir. Il la tue en quelque sorte pour se départir de la hantise de la perdre. En cet instant, le deuil par anticipation de la maison est complété, l'aspiration à l'immortalité et l'angoisse de mort surmontés. Le corps n'a plus besoin de cette maison pour le protéger. Il peut désormais investir un ailleurs, déménager son corps vers un autre habitat. Cette maison représentait l'anticipation de la mort, qu'il mit vingt ans à accepter.



Fig. 2.4 – 2.6 : *La maison de Jean-Pierre Raynaud*.  
Construction Déconstruction, 1969-1993

Dans un acte ultime de commémoration, un rituel funéraire de la maison, les débris, tels des reliques, sont déposés dans des seaux métalliques et exposés dans la Grande nef du Musée d'art contemporain de Bordeaux; une dernière messe. Pour terminer, les fragments sont dispersés dans des lieux différents, selon les vœux de l'artiste, telles les cendres mortelles du défunt qui réintégreront la terre, l'eau et l'air pour se reconstruire à nouveau ailleurs, faisant ainsi partie de la boucle infinie du cycle de la vie et de la mort.



Cette volonté de protection du monde extérieur, de la maladie, de la mort, aboutira à la destruction, après que la maison soit devenue tombeau, cénotaphe, temple. Ici, la maison est un corps, aux mues successives, qui subit des transformations à la manière d'un organisme vivant<sup>141</sup>.

Raynaud garde en effet la maison vivante, en lui faisant subir des métamorphoses, puisqu'il est alors à même d'explorer un ressenti, d'inscrire en elle des sentiments : la peur, l'angoisse, le chagrin. C'est-à-dire qu'il lui accorde une histoire, une trajectoire, une pulsion de vie par une organicité apte à se muer. La maison a une identité parce qu'il la modèle à son image, qu'il en fait le miroir de sa propre trajectoire intérieure, de son récit personnel. Au moment où les affects se dissipent, la narrativité se fait moins pressante. Les sentiments liés à la maison se dissolvent. Elle ne tient plus debout. Elle est dès lors exempte de ce qui l'a maintenue en vie, car n'est-ce pas cela le propre du mort, de se défaire des affects, néanmoins de ceux qui peuvent être décrits au sein d'une narration? Celle des vivants en tout cas?

Ce « jeu » de l'anticipation du passage de *La maison* de Raynaud est une théâtralisation à l'extrême, un rituel au travers duquel art et vie se mêlent. *La maison* fait figure d'objet de la peur de l'artiste face à une réalité qui lui semble inconcevable. Mais celle-ci n'est en fait que la métaphore de la peur profonde autant qu'inexprimable de l'artiste devant la mort, sa propre anticipation de la perte.



Fig. 2.7 – 2.9 : *La maison* de Jean-Pierre Raynaud. Commémoration, 1993

<sup>141</sup> Marie-Ange Brayer, *loc. cit.*, p. 37.

## CHAPITRE III

### DEUILS ET RITUELS :

#### SURMONTER LA MORT DU LIEU

##### 3.1. Le deuil du lieu : Veiller le lieu comme s'il s'agissait d'un corps

*Pour être consolés, encore aurait-il fallu sortir de la compulsivité à être rassurés, à se justifier. Encore nous faut-il avoir avoué la perte, le désarroi, l'indignation, la peine. Ici et désormais le rite ne bute pas que sur de l'existentiel pur ou encore des encoches relationnelles plus ou moins dramatiques. Il bute sur un rapport à la fin de la vie où se condensent les refus de vie et de mort de toute une vie, refus soigneusement entretenus par une culture qui prend entre autres sa technologie pour une suprême lanterne.*

Luce Des Aulniers<sup>142</sup>.

Le précédent chapitre se sert de la confrontation avec la mort du corps et la mise au jour du malaise, du désarroi devant le vide narratif engendré par celle-ci, ainsi que l'angle mort épistémologique qu'elle constitue, pour opérer un transfert, un glissement métaphorique. Cette démarche nous permet de mettre au jour l'expérience à laquelle on fait face lorsque l'on considère la mort de la maison, en dressant des analogies entre le corps et son abri. Pour ce faire, nous nous basons sur le langage

---

<sup>142</sup>Luce Des Aulniers, « Pratiques rituelles du temps du mourir et formes actuelles de la belle mort », *Frontières*, vol. 20, n°1, 2007, p. 26, <http://id.erudit.org/iderudit/017943ar>, consulté en août 2013.

comme opérateur premier de l'être, qui lui-même est créateur d'espace. Ainsi, ce cheminement d'idée met en avant le potentiel réparateur de la narration dans le but d'appivoiser la mort annoncée, le départ et les imaginaires d'un monde de l'au-delà pour ceux qui entourent le mort, afin que celui-ci puisse trouver une demeure dans notre mémoire; mémoire que l'on maintiendra au travers des rituels de commémoration qui rythment les calendriers et les bornes du temps qui passe. Mais la disparition elle-même, la mort, est « un temps en dehors du temps », un « hors lieu<sup>143</sup> » comme dirait Vladimir Jankélévitch, termes que Jean-Marie Brohm reprend dans son article sur *l'Ontologie de la mort*<sup>144</sup>. Elle est :

[...] dépareillée, hors temps, la limite sans épaisseur ni extension, le point sans allongement, l'instant sans situation spatiale et sans durée qui sépare quelque chose et rien, le tranchant aigu et la ligne quasi inexistante où se recoupent l'être et le non-être : mais aucune lumière révélatrice ne filtre l'un et l'autre<sup>145</sup>.

Or, tel que le révèle la citation de Luce Des Aulniers, en exergue de ce chapitre, encore faut-il cheminer vers une acceptation de la conclusion de la vie. Mais devant l'inimaginable, il s'avère certes nécessaire de recourir à des outils, des facilitateurs de transition de la vie vers la mort ou encore dans une optique psychanalytique et pour reprendre les termes de Julia Kristeva, trouver le pouvoir d'« enchaîner et de transposer<sup>146</sup> ». C'est-à-dire qu'au départ, « [...] la possibilité d'enchaîner des signifiants (paroles ou actes) semble dépendre d'un *deuil accompli vis-à-vis d'un objet archaïque et indispensable*, aussi bien que des émotions qui s'y rattachent<sup>147</sup> ». Malgré que dans ce cas-ci, Kristeva fait référence au détachement primaire de l'infans, au moment où il découvre qu'il ne fait pas un avec la mère, mais qu'il est lui-même une entité à part entière, détachée d'elle, et ce dans l'acquisition d'un langage qui le sort de la masse diffuse de l'état sans matière ni perspective de sa prénaissance, ne pourrions-nous pas d'autre part affirmer que la mort, dans son absence langagière est justement un retour au néant initial? Un état dans lequel l'espace se dissout et le langage s'estompe? Il s'agit bien là d'une transition et d'une

<sup>143</sup>Vladimir Jankélévitch, 1977, *La mort*, Paris : Flammarion, p. 360.

<sup>144</sup>Jean-Marie Brohm, « L'impensable de la mort », dans *loc. cit.*, p. 2.

<sup>145</sup>Vladimir Jankélévitch, *Ibid.*, repris dans Jean-Marie Brohm, *Ibid.*

<sup>146</sup>Julia Kristeva, *Le langage comme antidépresseur*, *op. cit.*, (document exempt de pagination).

<sup>147</sup>*Ibid.*

transposition d'un plein vers un vide, une dé-substantialisation, mais aussi, du moins en ce qui concerne les vivants, un enchaînement vers une nouvelle séquence, celle d'un imaginaire de l'après-vie. Rejoindre père, mère, ancêtres, masse diffuse à nouveau, mais qui se présente néanmoins sous forme de consolation et d'espoir d'une destination. Re-substantialisation dans la matière du souvenir.

La demeure du mort est tout entière symbolique. Elle n'existe que par les facultés de sa conception langagière qui lui donne forme et volume, puis un temps qui est l'éternité pour certains, l'attente d'une réincarnation pour d'autres, ou encore l'anticipation d'un néant, mais pour tous une impossibilité d'en donner une définition, un goût, une odeur. Paradoxalement ce même néant n'existe pas, puisqu'il est hors de notre imaginaire. Cependant, selon Julia Kristeva, l'acte de croire est un besoin constitutif de qui nous sommes en tant qu'êtres humains, c'est-à-dire des êtres dont la conception même du monde est langage<sup>148</sup>. Pareillement, la nécessité de donner forme au vide et à l'absence au travers du médium langage, pour mieux les surmonter est évoquée par Pierre Fédida en ces termes :

L'écrit-écrire entretient un rapport interne avec l'absence : sans doute par l'effet d'un miroir imaginaire propre aux tentations de reconstituer l'identité perdue. Mais plus certainement parce que l'absence participe des inquiétantes étrangetés qui menacent la certitude des perceptions et des pensées. [...] L'absence est, d'abord, paradoxalement un *trop-plein*. [...] Écrire est alors parfois une tentative de rejeter l'objet à l'extérieur, en quelque sorte l'objectiver pour en triompher<sup>149</sup>.

Mais la mort du lieu, malgré les vraisemblables analogies à la mort du corps est autre, ou plutôt, ne trouve pas d'assouvissement et de finalité complète dans le temps, puisqu'aussi longtemps que la vie suit sa trame, le corps, qui lui n'est pas mort, devra se trouver un autre lieu. Les causes de la perte du lieu sont multiples. Toutefois, nous n'en dresserons pas ici l'inventaire et n'élaborerons pas le degré de gravité du contexte de la perte du lieu pour chaque cas, puisqu'en effet, l'évènement que représente une maison arasée n'a pas la même valeur traumatique qu'une mai-

<sup>148</sup>Voir « Le besoin de croire », dont nous avons traité au chapitre I. Julia Kristeva, *op. cit.*

<sup>149</sup>Pierre Fédida, *L'absence*, 1978, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », p. 7-8.

son que l'on quitte, sans que celle-ci soit nécessairement détruite. Néanmoins, dans les deux cas, pour ne nommer que ceux-ci, il y a mort du lieu, uniquement déjà par le transfert du corps dans un nouvel espace. Et c'est d'une multitude de deuils successifs dont il est question, qui ne se réfèrent pas forcément à une fin de vie, mais qui sont nonobstant des circonstances qui forgent la trajectoire de tout cheminement de vie : naissance, passage à la vie adulte, séparations, déménagements, autant de seuils franchis, autant de nécessités de reprendre une direction, de franchir un autre pas, de re-meubler le vécu en lui donnant une densité, une profondeur. Autant d'instantanés charnières qui requièrent un réajustement du pas et du rythme, un passage d'une réalité à une autre; la définition même du deuil.

La maison pour sa part est en somme l'archétype des deuils répétés, puisque l'on habite rarement une seule maison tout au long d'une vie. Elle représente dès lors aussi ce qu'il faut laisser derrière. Une multitude d'objets et de souvenirs accumulés qui sont autant de rappels à notre court passage. Car faut-il le rappeler, nous n'emporterons rien avec nous, là-bas. La mort de la maison implique la dématérialisation des objets qui accompagnent la vie. En se référant à Walter Benjamin, on pourrait parler d'une implosion de la fantasmagorie de l'intérieur. Cela est aussi vrai aujourd'hui, que cela l'était au XIX<sup>e</sup> siècle, étant donné que nous accordons toujours autant de valeur à la possession, à l'objet, et à la sphère privée<sup>150</sup>, ce qui se démontre par le fait que l'intérieur demeure le témoin et l'expression de notre façon de vivre et de nos idéaux. Mais au même moment où la maison disparaît, le décor perd

---

<sup>150</sup>En introduction au chapitre « Louis-Philippe ou l'Intérieur », p. 25, dans *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, 2011, Paris, Éditions Allia, Walter Benjamin cite Léon Deubel extrait de *Œuvres*, Paris, p. 193, ainsi : « Je crois...à mon âme : La Chose », ce qui dénote la double superficialité, celle des objets sacrés, de nos intérieurs, mais qui néanmoins ne représentent rien de définitif dans une vie qui trouvera une finitude. Et celle de notre perception matérialiste et calculante de l'âme, qui ne saurait néanmoins s'investir d'aucune valeur matérielle qui contribuerait à sa plus-value. Le constat de l'importance de « La Chose » laisse perplexe, lorsque l'on considère que le monde matériel qui nous entoure ne contribue en rien à l'immortalité de l'âme. L'âme, notion aussi vaste que vague, est néanmoins le seul espoir d'une possibilité de transcendance.



son sens et son âme par surcroît, parce que c'est précisément dans cet intérieur que se vit la vie protégée, intime, l'univers du particulier, tel que le soulève Benjamin<sup>151</sup>.

L'implosion du vaisseau qui englobe le corps et l'annihilation de l'intérieur, que nous définissons comme la mort du lieu, a ainsi pour moment charnière de devoir se défaire de la fantasmagorie de l'intérieur, et dans le meilleur des cas, de transposer l'étui de sa vie, pour reprendre à nouveau Benjamin<sup>152</sup>, c'est-à-dire tout ce que la maison contient de souvenirs et d'histoires de vie. Le deuil du lieu est pour sa part transitoire, mais requiert néanmoins un voyage, un déménagement, à partir du récipient des souvenirs et de la vie rêvée. Le deuil du lieu est le passage, à partir de l'absence des gestes du quotidien, vers une histoire qui se doit d'être renouvelée. Transition lors de laquelle l'âme est fragilisée, débalancée, voire menacée. C'est pourquoi la perte du lieu et le deuil qui s'y rattachent, se doivent d'être reconnus, nommés, narrés, parce que la vie, elle, doit être reconduite ailleurs, dans un récit que l'on ravive.

Le deuil du lieu dépasse la perte matérielle. Bien plus, il fait état de l'interpénétrabilité du lieu avec l'âme de celui qui l'habite. Il est dans ce sens le temps d'exception qui marque certes la possibilité de surmonter la perte, mais aussi le potentiel pour celui-là même qui a perdu sa maison, qui l'a quittée, d'opérer un glissement en faveur d'une continuité. Le deuil de la maison, lorsqu'il s'accompagne de rituels, marque la modification du temps vécu, de la temporalité et du rythme. Ce même deuil, ne devrait-il pas, tout comme s'il s'agissait d'un défunt, comprendre une veillée de la maison? L'occasion se présenterait alors, de revivre une dernière fois les moments et les histoires, la chaleur du foyer, le repos et le retrait du corps protégé. Raconter, faire renaître les scènes, rire ensemble puis pleurer de ce qui ne se déroulera plus ici. Se défaire symboliquement, peut-être, de ceux qui ne déménageront pas dans la nouvelle demeure. Dans ce même sens, l'absence ou encore le vide, comme le précise Pierre Fédida, remet véritablement notre propre existence en cause : « L'absence est ainsi inscrite dans la signification de l'intentionnalité par la-

---

<sup>151</sup>Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 25.

<sup>152</sup>*Ibid.* p. 27.

quelle l'autre est un fondement référentiel d'existence du soi<sup>153</sup>. » L'état limite alors vécu peut s'avérer causer des troubles psychiques importants et des deuils prolongés, puisqu'il traduit inmanquablement une coupure, un déracinement, parfois l'amputation d'une partie de vie, tel que nous l'avons fait valoir avec Péro, que nous mentionnions plus tôt et son éloignement forcé de la maison d'enfance<sup>154</sup>. D'où l'importance de reconnaître ce qui était, de le reconstituer par des gestes, des actes, paroles et récits, ce qui équivaut à transcender l'état de manque en une expérience constitutive d'un vécu plein et riche; une réparation et un faire sens de l'absence. Par conséquent, il semble important de veiller la maison comme s'il s'agissait d'un corps, en revisitant les lieux, ne serait-ce que par le biais de l'imagination, ou encore en réalisant des gestes qui opèrent un détachement et facilitent la préparation à une transition vers un lieu d'habitation différent, un nouvel intérieur, transposé dans une autre enveloppe. Faire honneur une dernière fois, conserver les souvenirs puis repartir sans lourdeur ni regrets. Car, et nous devons le souligner encore, la maison et son intérieur ne sont pas des espaces que l'on habite de façon mécanique. Les gestes que l'on y effectue au fil du temps, jour après jour, ne sont pas des actes anodins, mais forment un ensemble qui forge sans que l'on y accorde souvent beaucoup d'importance, le vécu, c'est-à-dire, ce qui nourrit l'expérience et accorde de la profondeur à l'âme. La maison est tout d'abord une sphère symbolique où le nouveau-né est accueilli, enveloppé et où il fait la découverte de soi, dans l'antre archaïque du père et de la mère qui le mettent au monde. C'est-à-dire qu'ils ouvrent littéralement la porte de la maison pour le laisser sortir, en lui offrant sécurité et liberté de s'exprimer. Le deuil du lieu et la veillée du corps de la maison prennent alors tout leur sens, car il s'agit de célébrer la vie possible, de cultiver les souvenirs, puis en paix, de continuer la route à l'ombre de nos pensées et de nos rêves, ensuite, en ouvrant la porte de la maison, de sortir à nouveau dans le flux de la vie, à la rencontre du monde extérieur.

---

<sup>153</sup>Pierre Fédida, *op. cit.*, p. 8.

<sup>154</sup>Georges Péro, cité dans Michèle Petit, *loc. cit.*, p. 71.

Les photographies de l'artiste canadien Jeff Wall opèrent ce même va-et-vient entre le monde intime et l'image publique : une pénétration dans le monde intérieur de la maison, livrée au regard par le biais du processus photographique. Cette mise à nu et ce dernier retour vers des lieux déjà vacants transcendent l'indécence de ce même geste : celui de retourner dans le corps de la maison et de prendre pour témoin de la mort récente, les traces, les marques, sur les murs, les tâches, les résidus et les objets abandonnés.



Fig. 3.1: Jeff Wall, *Milk*, 1984

Le processus photographique dont Jeff Wall fait usage a ceci de marquant, qu'il s'agit de montages, de mises en scènes, de constructions de récits et non pas



d'images documentant une situation véritablement rencontrée. Les photographies font alors état d'un dédoublement entre le moment vécu et le résultat anticipé et calculé de l'image. Il en résulte une mise à distance, une sorte d'arrêt du temps. Il n'est dès lors pas question d'un arrêt sur image d'un temps suspendu dans le temps, mais d'un temps arrêté à jamais. Dans la fixation de l'image est cristallisé le point d'arrêt, l'instant de la mort du lieu. Le malaise qui résulte lorsque l'on regarde la plupart des photographies de Jeff Wall, provient de cette même inertie, du fait qu'elles sont souvent ressenties comme des images filmiques, donc une attente d'images à suivre, d'un récit continu. Mais au contraire, la suite des images est inexistante et l'instant de la prise de vue est aussi une mise à mort de la fluidité des images, à l'exemple de *Milk* (1984), c'est-à-dire une annulation de la suite, ce même vide narratif dont il était question plus tôt et qui est celui du vécu de la mort. De cette façon, les deux photographies : *Diagonal Composition* (1993) et *Diagonal Composition no. 2* (1998) revisitent à la fois le corps du lieu, en mettant au jour la preuve de la mort, puis, au moyen de la fixation du temps arrêté par l'acte de la prise de vue, qui est en même temps un processus de distanciation, enclenchent le deuil.



Fig. 3. 2 : Jeff Wall,  
*Diagonal Composition*, 1993



Fig. 3.3 : Jeff Wall,  
*Diagonal Composition no. 2*, 1998

La veillée du corps du lieu est la prolongation du regard au travers de l'image fixe d'un temps perdu. Ces deux compositions ont pour opérateur de détachement la photographie, qui dans son retour sur ce dont on se souvient et avec la distanciation du corps face à son antre, permettent un geste commémoratif, une appropriation de la perte. Puis, grâce au deuil ainsi effectué, survient un redémarrage de l'image et de la trame de vie, le passage subséquent à une permanence.

Le deuil du lieu que l'on laisse derrière par choix ou de force, est ce temps arrêté, la revisitation par une ritualisation symbolique ou imaginée de ce que l'on y a vécu. Que le lieu ait véritablement été détruit et dans quelles circonstances importe peu, puisqu'en somme, ce n'est pas la coque et ses fondations que l'on veille comme un corps défunt, mais plutôt une part de nous-même qui trouve une terminaison et qui se doit, dans le flux continu, de trouver un ancrage, un corps nouveau, à l'intérieur duquel la vie suit son cours.

### 3.2. Les rituels de deuil du lieu ou comment opérer le transfert de la réalité?

*Le symbolique n'est ni un concept, ni une instance ou une catégorie, ni une « structure », mais un acte d'échange et un rapport social qui met fin au réel, qui résout le réel, et du même coup l'opposition entre le réel et l'imaginaire.*

*L'acte initiatique est à l'inverse de notre principe de réalité. Il montre que la réalité de la naissance ne vient que de la séparation de la naissance et de la mort. Que la réalité de la vie elle-même ne vient que de la disjonction de la vie et de la mort. L'effet de réel n'est ainsi partout que l'effet structural de disjonction entre deux termes [...].*

*Le symbolique est ce qui met fin à ce code de disjonction et aux termes séparés. Il est l'utopie qui met fin aux topiques de l'âme et du corps, de l'homme et de la nature, du réel et du non-réel, de la naissance et de la mort. Dans l'opération symbolique, les deux termes perdent leur principe de réalité.*

Jean Baudrillard<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, 1976, Paris : Gallimard, p. 204-205.



Ce temps entre deux temps, suspendu pour une durée, est un moment vécu au sein d'une réalité façonnée par le symbolique, comme le souligne Jean Baudrillard dans cet extrait. Au sein de cette réalité parallèle, si l'on peut l'appeler ainsi, doit se conjuguer à la fois la disparition et la transposition vers l'invisibilité de l'âme ou du moins un état devant lequel nous, les vivants, restons muets, ne trouvant de mots et de gestes que dans les rituels que nous inventons pour accompagner et comprendre. Ainsi, les rituels qui marquent la fin d'un état, une rupture, un seuil, un passage, ne sont pas seulement ceux de la mort, mais aussi de la naissance, de la transition de l'adolescent vers l'âge adulte, l'obtention d'un diplôme et bien d'autres exemples encore. Le cas qui nous intéresse toutefois est celui de la mort au sens large et des rituels qui s'y réfèrent. Ainsi, les rituels sont ces gestes qui comblent le vide de la pensée, laquelle représente une confrontation avec une réalité qui s'effondre. Le geste et les actions contenus dans les rituels de deuil sont, comme le mentionne Baudrillard, ce qui met fin au réel et qui de cette façon proposent une dialectique entre le réel et l'imaginaire. Ceci est vrai lorsque l'on considère la naissance et l'interrogation quant à la provenance de l'être non né, ou plus précisément, l'interrogation de la question du moment de l'entrée en matière de l'âme. Ou pour le formuler autrement, à quel moment cette non-substance de l'âme habite-t-elle les cellules et en fait un être vivant et pensant ? Puis à l'autre bout, on s'interroge sur la réalité de la mort, lors de laquelle le corps se dissout et l'âme s'envole, état dont en réalité, on ne sait rien. Comprendre ce phénomène d'annihilation de la pensée et de sa substance originale, l'âme, dépasse notre entendement et nos conceptions. Face à cela, les rituels seraient-ils les seuls gestes envisageables qui aideraient les vivants à continuer à vivre ? Parce qu'à l'intérieur de ce temps suspendu, s'effectue le constat de la perte, puis la neutralisation de la dépouille comme l'explique Jean-Pierre Albert<sup>156</sup>, par une sollicitation au détachement. Se départir du mort, physi-

---

<sup>156</sup> « L'idée dominante est celle d'un processus en deux temps : pendant une première période, de durée variable, mais souvent indexée sur la disparition des parties molles du cadavre, le mort demeure à proximité des vivants et il peut venir perturber leur existence; ensuite, il entre dans la catégorie des " ancêtres " et est désormais neutre ou bénéfique. » Voir Jean-Pierre Albert, 1999, « Les rites funéraires. Approches anthropologiques », p. 2. [www.hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/37/17/03/PDF/Rites-funéraires.pdf](http://www.hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/37/17/03/PDF/Rites-funéraires.pdf), consulté en août 2013

quement et symboliquement s'effectue au travers de plusieurs actes qui opèrent une transmutation du corps physique, habité par l'âme, en une notion abstraite et exempte de substance. Ce passage, cette métamorphose fait partie intégrante du temps du deuil. C'est à l'intérieur de ce temps, que le défunt devient un « ancêtre », tel que nous l'indique Albert<sup>157</sup>, à savoir, une entité qui façonne la mémoire et les souvenirs. Un visiteur pour lequel il y a une histoire à raconter, il existe une sphère à l'intérieur de laquelle il pourra habiter et se mouvoir dans les récits et les pensées. Le rituel est par ailleurs effectué dans la hantise de bien se défaire du défunt, de lui offrir un passage, une transition réussie, une demeure permanente pour l'âme, afin que celui-ci ne vienne plus déranger les vivants. La paix de l'âme constitue dès lors les prémisses d'une mort réussie. D'autre part, l'accompagnement, au travers des rituels funéraires est aussi la marque d'appartenance du défunt à la société humaine et à la culture comme le décrit plus loin Jean-Pierre Albert<sup>158</sup>. Faire défaut à cette dernière marche, entreprise en compagnie de ceux qui constituent la société des proches, équivaut à renier l'existence humaine du mort, mais aussi à éradiquer toute survivance de la mémoire.

[...] on ne saurait mourir humainement en l'absence de tout rite et, à cet égard, on peut hélas constater que l'absence de toute ritualisation dans le traitement des morts à l'occasion des guerres ou d'exterminations de masse correspond bien à un déni d'humanité<sup>159</sup>.

Reconnaître la mort, inscrire à quel moment elle est survenue, à quel endroit et dans quelles circonstances, fait partie de la reconnaissance de la société devant cette mort.

Il n'en est pas autrement pour la mort de la maison, de laquelle on doit se départir à l'aide de rituels qui invoquent la trame du récit de l'habiter, abritée en ses murs. En effet, il est rare que nous occupions un lieu de vie de façon machinale, malgré l'exemple de la défaillance des usines à habiter de la modernité, qui avaient pour visée une amélioration de la fonction « habiter », mais en oubliant néanmoins la nécessité d'abriter le temps du rêve, les idées, la fantaisie ainsi que la possibilité de

---

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>159</sup> *Ibid.*

laisser des marques, des traces, des dépôts sédimentaires de la mémoire. C'est ce que nous retrouvons dans le film de Jacques Tati, « Mon Oncle », où la maison « dernier cri » habitée par le couple Arpel et leur fils Gérard, revêt un design architectural des plus moderne et des commodités sophistiquées, ayant pour but de faciliter et d'alléger les exigences du quotidien. En l'occurrence elles se doivent de libérer Madame Arpel des obligations de la ménagère en même temps que d'offrir un bien-être, un certain arrivisme pour ce couple aux origines probablement modestes. Mais cette maison dénuée de chaleur marque aussi l'effritement des relations sociales, du sentiment d'appartenance des membres de la famille, de l'affaiblissement des liens affectifs, dans ce cas-ci surtout entre les parents et l'enfant, qui lui, est encore habité par le jeu de l'enfance, et la poétique du monde imaginaire. L'absence de cohésion de la famille et d'événements vécus ensemble, induit de ce fait un manque de récits à construire dans la durée. En contraste, Gérard préfère de loin, semble-t-il, les moments passés avec son oncle, qui lui, habite un immeuble branlant, marqué de petites anecdotes : le canari qui chante quand Monsieur Hulot fait réverbérer le soleil sur sa cage à l'aide d'une fenêtre. L'escalier biscornu et trop étroit qui fait que l'on rencontre physiquement les voisins sur le palier, puisque l'on doit se frôler et se contourner pour passer. L'Oncle accompagne son neveu sur le terrain vague, et c'est là que se vit pour le garçon, le temps du jeu, de l'échange social avec les copains, la construction des souvenirs de ce que l'on vient de vivre : « Tu te souviens, quand on allait sur le terrain vague... ».

Mais à vrai dire, la maison dont nous parlons ici, en contraste avec la maison moderniste des Arpel, n'est pas ce lieu aseptisé et froid qui appauvrit le tissu relationnel et l'échange avec les autres. Nous envisageons en effet dans ces lignes la maison comme habitat direct du corps et par extension en tant que lieu d'insertion de l'homme dans le système social, rendu présent au travers des récits. De ce fait, vivre la mort de la maison et ne pas accompagner le détachement à faire de celle-ci, par des rituels, afin d'opérer non pas une transition vers un état définitif de disparition, mais une transition réussie vers une autre, équivaldrait à l'amputer de sa culture. Cela signifierait alors faire défaut à la reconnaissance du statut constitutif de l'être



qu'elle porte en elle, mépriser l'acte fondateur de l'âtre et de la frontière protectrice entre le dehors et le dedans. Les rituels qui accompagnent la mort du lieu, ne sont pas des adieux au lieu physique en temps que tel, mais plutôt une désinstitution temporaire de la consécration du lieu, ce qui signifie que celui-ci, dans le meilleur des cas, comme la flamme de la lampe à graisse des Inuits, le *qulliq*, ne s'éteint jamais et est transportée dans la maison suivante<sup>160</sup>.

Le deuil n'est pas un instant figé dans le temps, terne et silencieux :

Le travail du deuil n'est pas fatalement – sans doute jamais – noir sur noir ou gris sur gris. La mémoire en souffrance accuse les contrastes. Le deuil nous ankylose, mais aussi il " met le monde en mouvement" [...]<sup>161</sup>.

Qui plus est, le deuil s'accompagne de rituels lesquels, selon Fédida, ont pour effet de jouer avec cette même idée de l'absence, c'est-à-dire, de conjuguer les possibilités engendrées par elle. Cela signifie, au travers de l'élaboration des rituels qui fonctionnent selon les règles établies par les communautés de croyances et les sociétés d'appartenance, que sont établies des « scénographies<sup>162</sup> », dessinant les contours de l'inexplicable et qui, dans le jeu inventent un espace dans lequel se dessine l'appropriation de la disparition. Le jeu relève d'une implication du corps du joueur, un rôle qu'il incarne en relation avec ses partenaires. C'est dans cet espace inventé que se fonde, dans l'espace imaginé selon ses propres règles, un espace voué à la mise en lien des affects en rapport avec la mort. Le corps transforme l'objet dont il doit se départir, selon des paramètres établis, en un jouet qu'il manipule, qu'il colore à son idée, qu'il place et déplace. Il crée de ce fait une géographie de l'espace du

<sup>160</sup>Voir : « *Qulliq* », tiré de « Unikkaanguaalaurtaa – Raconte-moi une histoire », 2006, Westmount (QC), Institut culturel Avataq, p. 130, [www.avataq.qc.ca](http://www.avataq.qc.ca), consulté en octobre 2013. Le *qulliq* représente le cœur de la maison innue, qui à l'origine est une maison nomade. Elle prodigue à la fois lumière et chaleur, ce qui dans les conditions climatiques du Grand-Nord s'avère de la plus haute importance. C'est sur elle que l'on cuisine, au-dessus d'elle que l'on fait sécher les vêtements et les peaux. Mais c'est aussi autour de celle-ci que le temps est raconté et transmis. Elle devient dès lors un objet d'identification des individus qui se reconnaissent d'une même famille et dans ce sens, d'une même maison. Le *qulliq* est ainsi aujourd'hui devenu un objet rituel d'appartenance à l'identité innue et se retrouve au centre des célébrations traditionnelles. Le rôle du *qulliq*, lampe dont le feu et la lumière ne doit jamais s'éteindre, est illustré avec une grande sensibilité, dans les divers ouvrages de l'œuvre de Jørn Riel, consacrée à la vie dans le Grand-Nord.

<sup>161</sup>Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 15. Citation de Pierre Fédida, *op. cit.*, p. 138.

<sup>162</sup>Pierre Fédida, *Ibid.*

deuil lui-même. Dans ce même sens, les rituels opèrent une mise en mouvement de la place qu'occupent les vivants avec leurs corps, par rapport à cet objet qui désormais leur échappe et disparaît. Les rituels impliquent toujours une gestuelle chargée de codes et de fonctions magiques ou symboliques qui ont pour rôle de métamorphoser, c'est-à-dire de transférer une réalité vers une autre : le passage de la vie à la mort ou pour reprendre la citation de Jean Baudrillard en début de chapitre, de transformer le réel en imaginaire. Mais il s'agit aussi, par l'acte symbolisé au travers du rituel, de conférer une réalité dicible à l'inimaginable de la mort. La métaphore du jeu confère, pour le temps que durera le rituel, un rôle à chaque protagoniste, qui lui permet d'influencer directement le cheminement au travers du deuil ainsi que son issue. De plus, comme le souligne Jean-Pierre Albert, le rituel est la mise en scène ou le jeu matérialisé par le corps, qui effectue les gestes codés qui sont « en quelque sorte des formes extériorisées ou plutôt objectivées, de dispositions internes supposées<sup>163</sup> ».

La fête juive de Souccot est puissamment chargée de rituels qui tournent autour de la mort de la maison et qui dans ce cas-ci, par le retour à la même célébration annuelle, est un rappel et une confirmation constitutive de l'identité juive. C'est aussi la célébration du temps du retrait, temps du deuil et de la métamorphose qui engendre la renaissance et la célébration, dans la reconnaissance du cycle de la vie. En effet, Souccot, appelée aussi la fête des cabanes ou encore la fête des tentes, des tabernacles, se célèbre en commémoration de l'exode hors d'Égypte, des esclaves juifs, dans le désert du Sinaï, puis des pérégrinations en direction de la terre promise. Souccot est par la même occasion, la fête des récoltes et la fête qui clôture le calendrier juif. L'évènement central de la célébration de Souccot est la construction de la souccah, une cabane rudimentaire, que l'on érige à proximité du logement que l'on habite habituellement, selon des règles strictement établies. Ainsi, la souccah est bâtie à partir de simples planches et doit être couverte d'un toit constitué de matériaux naturels, en roseaux par exemple, laissant transparaître la voûte du ciel. Pen-

---

<sup>163</sup> Jean-Pierre Albert, 2006, « Incarnations, désincarnations ce que les religions disent et font du corps », *Corps*, 2006/1, n°1, p. 33.



dant les sept jours que dure Souccot, on demeure en majeure partie dans la cabane. On joue à la cabane, plus qu'on y habite, puisque son intérieur, même si embellit par des décorations de circonstance, reste un habitat sommaire et sans confort. Il est prescrit que l'on y prenne ses repas, que l'on y dorme si la température le permet, que l'on y chante et prie et que l'on y reçoive de la visite, en particulier celle du *Ushpizin*, le visiteur de passage.

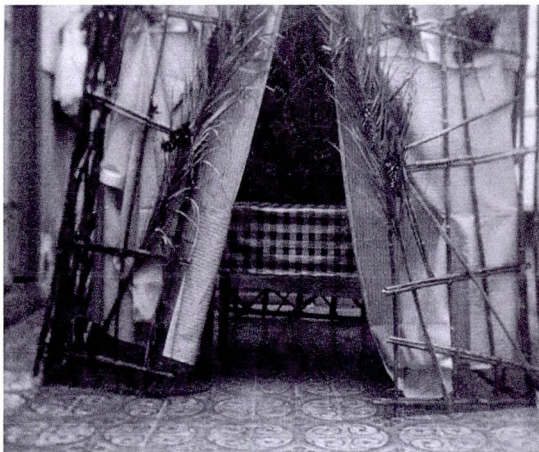


Fig. 3.4 : Souccah dans un patio de Marrackech, 1933



Fig. 3.5 : Souccah dans le Mile-End, Montréal, 2005

Dans la cabane s'opère un rappel aux maisons quittées d'antan de même qu'à l'humble posture de celui qui sait sa demeure précaire et son corps fragile, dépendant de la protection offerte par celle-ci. La souccah se veut volontairement temporaire et ouverte aux éléments, puisqu'elle réintègre ainsi la notion de vulnérabilité de l'homme. Les préceptes entourant Souccot ordonnent aux fidèles de quitter leur habitat régulier et de transposer celui-ci dans un habitat de fortune :

The words "regular" and "chance" describe two types of environments that must, according to the passage, be exchanged in order that the ritual requirements of the holiday Souccot be fulfilled. Users were required to make both a physical change of place and a symbolic and spiritual shift in thinking when they dwelt in the succah. Whatever the actual physical structure or location of the dwellings of Jews living in the early rabbinic period, the use of the word "regular" in the text suggests that contemporary Jews at the time knew and enjoyed permanence, stability and order. The use of "chance", by contrast,

implies a vulnerability or sense of loss implicit in the act of leaving a permanent place for a temporary one<sup>164</sup>.

La structure de la souccah en vient de ce fait non seulement à représenter la libération du peuple juif et son errance à travers les âges, mais elle incarne aussi la certitude intrinsèque pour celui-ci, de toujours retrouver une maison, aussi temporaire soit-elle. Un lieu où l'on ne manquera de rien, protégé en tout temps par le Divin. Autrement dit, la souccah traduit la croyance en un fondement de soi stable et inébranlable, peu importe les circonstances. Le retrait dans la cabane est une reconstitution, au travers des actes de construction et démantèlement de celle-ci, du fait que la maison elle-même est un lieu transportable. Cela signifie dès lors que l'identité juive ne meurt pas, mais qu'elle se transpose en d'innombrables lieux. Les rituels entourant la souccah sont les facilitateurs d'un deuil accompli en sept jours, soit un acquittement des gestes, vécus dans le partage de la communauté qui participent du détachement, non pas dans le but d'y mettre fin, mais d'en assurer la perennité. Souccot se termine avec la fête de Sim'hat Torah, la plus joyeuse fête du calendrier, qui marque la fin de la lecture du livre saint. Celle-ci, dont les rouleaux se ré-enroulent sur eux-mêmes au fur et à mesure que la lecture progresse et que les rituels qui rythment le calendrier ont lieu, est au centre de la fête. Elle quitte l'estrade de lecture et est paradée, accompagnée de danses et de chants autour de l'estrade de lecture et est replacée à son emplacement d'origine, prête à être déroulée à nouveau depuis le début. Dans l'acte de déroulement et de ré-enroulement du parchemin est perpétué l'incessant geste du début et de la fin, la mort et le recommencement. La souccah, maison originale fait office de cela même : mort, deuil, renaissance. Les rituels de Souccot sont en outre une réitération de la foi, de l'identité et de l'appartenance.

Les rituels du deuil de la maison se formulent à partir de gestes qui sont des « re-enactments », soit des reproductions qui se mettent au service du faire sens de la disparition. L'institution, par une gestuelle étudiée et élaborée d'une idée de répara-

---

<sup>164</sup> Jennifer R. Cousineau, « The Succah : Ritual Dwellings in the Jewish Vernacular Landscape », 1997, Master Thesis, Ottawa: Carleton University, p. 7.

tion, permet en même temps la facilitation d'une transformation. L'état de latence du deuil permet de s'approprier la notion de l'invisible, de l'indicible, de la mise en abîme du lieu habité et de son absence. Les rituels opèrent une réhabilitation du symbolique en une réalité concrète; un transfert qui rend la mort tangible et de ce fait abordable. Lorsqu'ils s'exercent au sein d'une communauté, ils se retrouvent renforcés par une reconnaissance commune au travers du partage du vécu dont ils font l'objet. Le deuil jouit ainsi d'une reconnaissance et d'une acceptation au sein de la société concernée. Lors de cette trajectoire codifiée par les rituels qui l'accompagnent, la maison implose, puis une fois le processus terminé, se réinvesti d'une fonction de chez-soi, ailleurs, dans un autre temps amorcé. Le processus vécu au travers du rituel de deuil de la maison, met fin à un segment d'histoire du corps qui y réside. Mais il a précisément pour fonction, comme nous l'avons illustré avec l'exemple de la souccah, de préserver l'être, qui demeure lui, inaltérable. Par ce processus s'opère l'accomplissement du détachement de la maison puis la transposition vers une autre.

### 3.3. Vivre le deuil par l'image

Face à la mort se loge la difficulté, voire l'impossibilité de donner corps à l'immatériel, d'en dessiner les contours. L'acte de transformer le symbolique en réalité, et vice-versa, la réalité en symbolique, au moment où l'on considère le terme symbolique comme une stratégie de remplacement de ce qui demeure en dehors des codes de transmission langagières ou en dehors de la perception tangible du corps, propose un mode de transposition différent, celui de l'image. Mais l'image, comme le décrit Henri Bergson n'est rien en soi, ou plutôt, « L'image est un état pré-

sent, et ne peut participer du passé que par le souvenir dont elle est sortie<sup>165</sup>.» De ce fait, l'image est l'objectivation du passage entre le matériel et l'immatériel et fait le pont entre les deux. La transcendance d'un ressenti issu de l'inconscient, se crée par elle. Cependant, c'est au moment où celle-ci est associée à des souvenirs, des évocations, qu'elle devient langage et message. Car en fait, les images et le fait de se souvenir se fondent et se maintiennent par le biais d'un effet de balancier. Henri Bergson écrit à ce sujet :

Essentiellement virtuel, le passé ne peut être saisi par nous comme passé que si nous suivons et adoptons le mouvement par lequel il s'épanouit en image présente, émergeant des ténèbres au grand jour. C'est en vain qu'on en chercherait la trace dans quelque chose d'actuel et de déjà réalisé : autant vaudrait chercher l'obscurité sous la lumière<sup>166</sup>.

Puis encore :

Imaginer n'est pas se souvenir. Sans doute un souvenir, à mesure qu'il s'actualise, tend à vivre dans une image; mais la réciproque n'est pas vraie, et l'image pure et simple ne me reportera au passé que si c'est en effet dans le passé que je suis allé le chercher, suivant ainsi le progrès continu qui l'a amenée de l'obscurité à la lumière<sup>167</sup>.

Dans le vécu du deuil et en particulier le deuil de la maison, l'image prend naissance et se forme en effet à partir d'expériences vécues, celles de la vie dans la maison. Le souvenir participe de ce fait à la construction d'images subséquentes. C'est-à-dire une construction d'images qui s'organisent avec l'intention de créer un appui, une béquille, servant à rendre la perte et l'absence intelligible. Puis, dans l'acte de revisiter celles-ci au travers de la phase de deuil, de les ordonner et de les classer avec l'intention de créer un récit. Celui-ci trouve une formulation qui donne une substance à ce qui a été et offre alors la possibilité d'un détachement. L'absence d'image est par conséquent l'impossibilité de formuler la peine, le désarroi et autres états d'âme reliés au deuil. La faculté de transférer le corps, de le faire aller d'une maison à une autre, équivaut en un premier temps, à négocier avec une place laissée vacante, puis dans un deuxième temps, à réorganiser l'espace qu'occupaient les

---

<sup>165</sup> Henri Bergson, 1982, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F, coll. « Quadrige », p. 156.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>167</sup> *Ibid.*



corps, d'en modifier les trajectoires, au travers de nouvelles images qui se créeront. Car faut-il le rappeler, les images accompagnent la vie des hommes depuis la nuit des temps. Une société sans images serait donc exempte d'humanité et des processus descriptifs des expériences majeures d'une vie<sup>168</sup>.

Les images du deuil du lieu ne sont ni passagères, ni furtives. Au contraire, elles contribuent, en s'ancrant activement dans la mémoire, à donner une orientation spatiale à la perte, à en formuler une géographie. Ainsi, les images s'organisent-elles au travers d'une orchestration des lieux de mémoire, autrement dit, une cartographie du processus de détachement et de commémoration du lieu dont on est endeuillé. Dans les dédales des images qui défilent sans arrêt dans le processus du faire sens de l'absence et du travail de repositionnement du corps dans cette nouvelle définition possible de soi, il est possible de se perdre pour un temps, de cheminer dans la pénombre et dans l'absence de celles-ci, ce qui correspondrait à un vide temporaire. Cependant demeure pour les vivants, l'incontournable pulsation d'en former de nouvelles, l'attrait irrésistible d'en assurer une continuité et un flux. Le temps des images, tout comme celui du langage appartient aux vivants. Pourtant, certaines sont exemptes de mémoires vives, vides de narration, à l'instar de ces photographies trouvées dans les collections familiales et qui malgré la référence identifiable à un contexte culturel et historique donné, n'évoquent plus de souvenirs distincts. Elles correspondent au corps dénué d'âme, aux pièces d'une maison amputées des trajectoires quotidiennes de ses habitants. Elles créent l'illusion d'une présence qui n'est plus identifiable. Elles sont des coquilles vides, des objets sans mémoire ni affects.

L'image à vrai dire, ne se limite pas uniquement à être issue de l'inconscient, de la pensée et des rêves, elle est aussi construite et formulée avec une intention, celle de donner vie et de faire miroiter une impression, une idée, une pensée ou encore une prise de position, de véhiculer un vécu qui a pour objectif d'être transmis. Car l'image construite, c'est-à-dire celle qui émerge au travers d'un médium, de l'acte de création, est forcément une interprétation, le rendre visible d'une intériorité. Dans ce

---

<sup>168</sup>Voir à ce propos, Hans Belting, *op. cit.*

cas-ci, il s'agit d'une intériorité profondément remise en cause par la mort et l'absence. Le processus créateur et implicitement la création d'images, sont dès lors des véhicules qui agissent en terme d'opérateurs de transformation pour l'appareil psychique, comme le soulève Didier Anzieu :

Rêve, deuil, création ont en commun qu'ils constituent des phases de crise pour l'appareil psychique. Comme dans toute crise, il y a un bouleversement intérieur, une exacerbation de la pathologie de l'individu, une mise en question des structures acquises, internes et externes, une régression à des ressources inemployées, qu'il ne faut pas se contenter d'entrevoir mais dont il reste à se saisir et c'est la fabrication hâtive d'un nouvel équilibre, ou c'est le dépassement créateur [...]<sup>169</sup>.

La création de l'image représente l'objet perdu et le reconfigure, le met au centre de saynètes imaginaires, le déplace et le replace, le condense et l'étire dans tous les sens afin qu'il exprime le désarroi, la douleur, l'exil du lieu, la clôture d'une tranche de vie. Aussi, elle opère une transition active de la situation de crise et la transcende en une phase inscrite sous le signe de la continuité et non pas un temps arrêté, une fin définitive : « [...] une durée à force de recommencements<sup>170</sup> », pour reprendre Julia Kristeva. En d'autres termes, la durée est l'élément qui permet au deuil d'être effectif, car c'est dans ce temps plus long que court, que la perte est assimilée et qu'elle se transforme en une nouvelle donne. L'acte créateur de l'image, qui comme le décrit Didier Anzieu, est une matérialisation de ce qui se déroule dans le psychisme, obéit à ce même conditionnement du passage du temps. Anzieu nous rappelle que dans ce même sens, celui-ci est, « [...] un travail de quelques secondes dans le surgissement de l'inspiration, de quelques semaines dans la conception de la trame, de plusieurs années souvent dans la réalisation matérielle de l'œuvre<sup>171</sup> ». De la même façon, le médium choisi pour la création de l'image est évocateur et expression du type de deuil entrepris, et descriptif de l'état de crise qui s'effectue selon une durée variable. Nous envisageons par conséquent, la photographie comme une variable d'expression du deuil à temps court et la peinture, un processus à temps long.

<sup>169</sup> Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 19.

<sup>170</sup> Julia Kristeva, *Cet incroyable besoin de croire*, op. cit., p. 92.

<sup>171</sup> Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 19.

### 3.3.1. Le temps court de la photographie

Au moment où survient la disparition, celle-ci, aussi incompréhensible que le reflet dans le miroir qui s'efface, ne peut se résoudre à se transformer en une simple fumée qui s'évapore. C'est alors que l'image devient support, contenant de la crainte du vide. Se présentent dès lors diverses modes de captations et de rendu des images qui ont pour but de préserver pour l'œil, ce que celui-ci sait bientôt ne plus percevoir. Ainsi, la photographie tente avant tout de figer et de recréer l'illusion de l'existence; la preuve qu'il y a bien eu, puisque l'œil l'a bien vu. Le processus de la prise photographique essaie de combler une double défaillance : celle de l'œil qui ne retient que des images furtives qui apparaissent et s'envolent tout aussitôt, et celle de la mémoire qui se sert de stratégies de commémoration pour demeurer vivante et transmissible. L'appareil photographique est somme toute à la fois l'artifice et le double de l'œil, puisqu'il fonctionne, similairement au processus basique du sténopé, grâce à une captation et une transmission dans le cerveau ou sur le papier, de la lumière et de l'ombre. Une interrogation quant à la nécessité de faire appel à ce que l'on pourrait appeler un double regard, au travers d'un appareillage faisant office d'œil supplémentaire s'impose et n'est pas sans conséquence pour le vécu du deuil. En effet, à ses débuts, la photographie n'était-elle pas une tentative de faire contre-sens à la mort, de lui résister encore un peu, de demeurer vivant au moins dans la mémoire? Se faire prendre en photo, au XIX<sup>e</sup> siècle était une occasion rare, lors de laquelle on ne manquait pas de faire le portrait d'enfants morts trop jeunes, leurs donnant une dernière fois l'apparence des vivants. Didier Anzieu formule que depuis toujours :

Le défunt troquait le corps qu'il avait perdu contre une image grâce à laquelle il demeurait parmi les vivants. Seule l'image permettait que s'effectue cet échange avec la présence du mort. Tout en représentant le corps du défunt, le médium visuel existait également à l'usage des corps vivants qui accomplissaient l'échange symbolique de la mort et de l'image. À ce titre, il était donc

non seulement un intermédiaire entre l'image et son spectateur, mais aussi entre la vie et la mort. Aussi sa fonction de représentation importait-elle davantage que son degré de ressemblance<sup>172</sup>.

La popularité de l'image quasi-instantanée, prise à l'aide d'appareils ultra légers, partout et en tout temps, de même que l'aisance de la reproductibilité a certes démocratisé l'image, mais a par la même occasion fait fi de l'instant unique, précieux du temps arrêté. Avec la photographie, les images se succèdent sans relâche et sont produites en masse<sup>173</sup>, sans même plus nécessairement que l'œil ne doive regarder par le viseur ou ajuster les fonctionnalités du cadrage et les conditions de la prise de vue. Désormais, l'œil caresse l'écran dans un regard qui balaye plutôt qu'il ne fixe. L'image est dorénavant en mouvance plutôt que statique et est aussi sérielle et filmique. La rapidité de l'enchaînement des prises engendre une capture ordinaire, non précieuse, car jetable et renouvelable dans l'immédiat. Le corps du photographe lui-même est en mouvance, la photo pouvant être prise en passant, au contraire des débuts de la discipline, où le matériel était lourd et coûteux.

L'expansion rapide de la possibilité de photographier et de développer l'image, puis la diffusion immédiate à grande échelle par le biais des nouvelles technologies fait en sorte que l'image se prend en instantané. Tout est dès lors photographiable et même plus, tout doit être photographié, comme si le « monde entier » était consumé à la fois par une immense crainte de ne rien vouloir manquer<sup>174</sup>, mais aussi par un besoin de faire autant que possible échec à la disparition et à la mort. L'idée serait donc de meubler autant que possible et en quantité la mémoire, avant que celle-ci ne devienne défaillante, puis de prouver l'existence elle-même, de conserver l'illusion d'une matière par l'image démontrée. Tout ceci en somme parce que la mort n'a pas d'images. Restera-t-il par ailleurs des images à jamais inscrites à l'attention de la postérité? Le papier, les pellicules et les nouvelles technologies, aussi performantes soient-elles, ne seront-elles pas un jour obsolètes? Mais reve-

<sup>172</sup> Cité dans Hans Belting, *op. cit.*, p. 43-44.

<sup>173</sup> Voir Walter Benjamin, 2003, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris : Allia.

<sup>174</sup> Propos repris à partir de Susan Sontag, 1979, *Sur la photographie*, Paris : Éditions du Seuil, p. 15-16.



nons à la collection de tous ces instants qui se font preuves de vie. Comme le dit Susan Sontag :

[...] le résultat le plus monumental de l'entreprise photographique est de nous donner le sentiment que le monde entier peut tenir dans notre tête, sous la forme d'une anthologie d'images.

Collectionner des photographies, c'est collectionner le monde. La lumière des films et des émissions de télévision illumine les murs, vacille, et s'éteint; mais avec les photographies, l'image devient aussi objet, un objet léger, bon marché à produire, facile à transporter, à accumuler, à stocker<sup>175</sup>.

En revanche, l'image ne propose réellement que la captation d'une fraction de seconde dans l'enchaînement des images qui défilent en permanence devant nos yeux. Elle fait néanmoins immédiatement office de vérité. Le corps du photographe quant à lui demeure en dehors du processus, mis à distance par l'objectif, seule protection face à la réalité de la mort, sur laquelle il n'a pas d'emprise. L'objectif s'ouvre et se ferme et c'est dans ce court instant que doit se condenser une vérité, une réalité gravée, un paraître fixé à titre de rappel pour la mémoire. Sontag relève que la photographie est toujours une agression, puisque le photographe, appareil à la main, se sert de l'appareil pour voler une séquence dans une continuité d'images dont on ne connaîtra pas nécessairement le contexte. Les visages figés, les scènes immobiles ne peuvent demander leurs restes. Le photographe s'impose et impose son appareil pour déclarer une vérité qu'il pensera avoir cernée. Mais dans ce même geste de la photographie, l'objet capté n'est qu'un fantôme, une ombre, puisqu'il n'est déjà plus.

Toute image photographique tombe ici dans le piège du temps et c'est la durée d'exposition inhérente à son élaboration qui l'enchaîne d'emblée à cette emprise. La mort s'y manifeste certes autrement, en interdisant la possibilité de refaire à l'identique une image prise sur le vif. Tout en étant vivant, nous mourons à l'instant où nous sommes photographiés. Le doigt qui actionne le déclencheur ne saurait le faire qu'une seule fois<sup>176</sup>.

La photographie, fait office, comme le soulève Susan Sontag de « [...] rite social, une défense contre l'angoisse [...] »<sup>177</sup>. Elle accompagne et négocie avec la mort et la perte, à titre de soutien à la séparation, à la disparition et au temps du deuil. Mais

<sup>175</sup>Susan Sontag, *Ibid.*

<sup>176</sup>Hans Belting, *op. cit.*, p. 237

<sup>177</sup>Susan Sontag, *Ibid.*, p. 21.

chaque prise est isolée dans un instant court comme nous l'avons évoqué plus tôt, circonscrite par le fonctionnement mécanique de l'appareil. Dans ce sens, le temps de l'image est un instantané, l'inscription d'un temps court. Vivre le deuil du lieu par la photographie équivaut donc à documenter le processus du détachement et la disparition dans une temporalité momentanée, exempte d'un avant et un après. Ce qui compte dans le processus de deuil que l'on expérimente au travers de ce médium, est la trace immédiate et le simulacre d'un temps vécu. L'appareil photo est la béquille qui archive avant de passer à l'oubli, car la garantie de la continuité de la vie humaine trouve aussi sa force dans cette même faculté d'oublier. Cela signifie par conséquent et paradoxalement, que s'exerce une libération de l'objet perdu, du lieu de vie dont on doit se défaire non seulement physiquement, mais aussi dans la mémoire. Chloé Robert le formule ainsi : « Forgetting is central for human decision-making and enables humans to act, conscious of, but not agonised by, past events<sup>178</sup>. » Surmonter la perte du lieu signifie ainsi la création d'un vide, ou encore, de faire de la place. La photographie, dans la temporalité courte de sa création est une double mort : celle de l'absence de l'objet disparu qui prend encore une fois vie dans l'image, puis sa mise de côté par l'action même du processus d'archivage.

### 3.3.2. Le temps long de la peinture chez Pierre Bonnard

À l'inverse de la photographie, dans la peinture, c'est le soi, âme et corps qui remplit tout entier l'image. La peinture n'est pas un double de l'image. Elle ne cherche pas à rétribuer une preuve ni à documenter. Elle évoque, réalise en mille teintes, interprète et relate dans une relation changeante qui se déroule entre le peintre et son objet. Dans sa création, elle implique la présence tout entière du corps qui se positionne dans un face à face avec la toile et entre en relation avec elle. Les premiers traits

---

<sup>178</sup> Chloé Roubert, printemps 2012, « Reflecting Absence or When Social Networks Memorialize », *cmagazine*, n° 113, Toronto CA, The Visual Arts Foundation, p. 36.

effectués sur celle-ci laissent apparaître un espace fictif, transformé par un processus qui se crée certes à partir d'une traduction du réel ou de l'imaginaire. Il s'agit d'un processus multiple, puisqu'il se joue entre la perception de l'œil, le cheminement au travers de l'imaginaire créateur, la conversion en une figure reconnaissable grâce à la gestuelle et la maîtrise du corps qui peint, la conversion d'une idée ou d'un message par l'intellect, puis une réévaluation du résultat qui est à nouveau celle de l'œil. Le volume, les reliefs, les ombres et la lumière se créent à partir de la perception du corps, la dextérité des mains, la liberté du geste. Dans la peinture, l'œil nu est l'objectif, sans toutefois, comme le fait la lentille, qu'il opère une césure. L'image est à la fois un condensé et une transposition d'une multitude de couches qui parlent de la notion d'origine et du passage du temps. Elle inclut les souvenirs, les récits issus de l'imagination, et du rêve, l'inconscient, les désirs et les projections présentes et futures. Alors que la photographie est une image unique et sérielle à la fois, comme nous le mentionnions lors de la précédente section, la peinture ne trouve jamais d'achèvement. Elle ne peut, à chaque tentative, qu'offrir la possibilité de cerner mieux, ou de décrire autrement. La peinture n'archive pas, elle parle par interprétation, par traduction des intentions de l'artiste et du contexte stylistique de son époque. Ainsi, les majestueux assemblages floraux peints par les grands maîtres hollandais des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles évoquent l'opulence et la volupté des intérieurs bourgeois, mais révèlent aussi la proximité de la mort, au travers de la présence éphémère des fleurs coupées, déjà en processus de flétrissement, des insectes qui contribuent à la création de la moisissure, de petits mammifères et d'amphibiens aux ventres retournés, dans une mimique immuable de la mort.

La peinture se fonde à partir de re-visitations d'états d'âme et d'idées, dans une recherche de constellation de la perfection et ce en particulier devant l'impossibilité de représentation de ce qu'est la substance de la vie et de la mort. La peinture ne met pas fin à l'image, elle lui offre une temporalité longue dans la répétition. Elle enlumine de cette façon la perte qui n'est jamais une image arrêtée, parce qu'elle ne peut atteindre ni la vérité inexistante, ni la perfection. Dans la durée de la peinture

demeure un flou, une incertitude du fait qu'il s'agit là d'une interprétation. C'est tout justement ce que l'on retrouve dans les toiles de Pierre Bonnard :

Le temps s'éprouve ici à travers la répétition du presque pareil, de la variation minime, du change imperceptible. Et si l'instant fulgure dans la représentation de l'habit porté ou dans l'état du ciel ce jour-là, c'est non dans ce hors-temps du temps que sont l'exceptionnel, la solennité, la commémoration, le réjouissance, la fête, mais dans ce temps pur, ce temps du temps, cette quintessence du temps qu'est le retour dans le temps, de l'usuel, du familier, du quotidien, de ce qui est toujours pareil sans jamais être identique<sup>179</sup>.



Fig. 3.6 : Pierre Bonnard, *Le bol de lait*, vers 1919

En effet, les motifs dans la peinture de Bonnard se répètent tout au long de la carrière de l'artiste. Les scènes d'intérieur représentent des maisons dans lesquelles il a vécu et en particulier, les repas partagés autour d'une table, les personnages qui discutent, le repas toujours pris en compagnie des chiens et des chats, le regard dirigé à l'échappée vers le jardin en fleur. Les objets, vaisselle, bouquets, coupes de fruits et autres sont parfois laissés tel quel, à l'abandon sur la table,

avec pour seul témoin celui qui en dehors du tableau les contemple. Les couleurs sont vives et chaleureuses. Elles appellent le regard, stimulent la contemplation. De ces toiles émanent un profond sentiment de paix, de joie et de tranquillité sereine, un temps cristallisé.

<sup>179</sup> Jean Clair, extrait de « Les aventures du nerf optique », cité dans Jean-Louis Prat, 1999, *Bonnard* [Catalogue d'exposition], Martigny, Suisse : Fondation Pierre Gianadda, p. 108.



L'observateur de ces scènes domestiques n'est pas témoin, mais plutôt voyeur, car il s'invite un peu à la dérobée, dans l'espace-temps créé par l'artiste. Mais quel est-il donc cet espace-temps que Bonnard cherche encore et encore à recréer? Il est en effet empreint de ce qui semble ordinaire et familier. Pourtant, la temporalité de ces scènes du quotidien est bel et bien celles d'un hors-temps, ou pour le dire autrement, elle se déroule dans l'intériorité d'un temps suspendu, celui de la mort, pendant lequel le souffle s'arrête.



Fig. 3.7 : Pierre Bonnard, *Intimité ou La soirée sous la lampe*, 1921



Fig. 3.8.: Pierre Bonnard, *La porte-fenêtre ouverte*, Vernon, 1921

Les toiles de Pierre Bonnard semblent remplies de vie, d'instantanés heureux, de relations chaleureuses et aimantes. Mais à y regarder de plus près, elles évoquent des



moments que l'on sait perdus et qui ne reviendront pas. Exemptes de nostalgie, elles évoquent toutefois déjà l'irréversible absence. Pleines de souvenirs, elles illuminent le regard, mais ne mentent pas sur la disparition du moment qu'elles ne conservent qu'en apparence. Il n'est dans ce sens pas anodin que Bonnard choisisse de dépeindre les intérieurs, qui sont en fait les intérieurs de sa vie, comme s'il cherchait par avance à circonscrire ce qui, il le sait, lui échappera un jour. En tant que « réceptacle de l'expérience humaine<sup>180</sup> », les pièces des maisons dépeintes par Bonnard sont revisitées à la manière des lieux de pèlerinages de la mémoire. C'est dans un retour à l'exécution du même motif que s'effectue la tentative de percer le mystère de la mort annoncée. L'absence n'est pas à proprement parlé visible sur les toiles de Pierre Bonnard, mais elles débordent en silence de la réalisation que la mort, et en particulier la mort du lieu dans ce cas-ci est présente, comme un élément inhérent à la vie. Les toiles de Bonnard laissent transparaître un travail de deuil dans un temps long de l'exécution de la peinture, en compagnie des mêmes spectres familiers et réconfortants que sont les êtres chers. Elles sont des odes à la vie, un éternel remerciement, grâce à leur pérennité, au temps vécu, à l'intérieur paisible de la maison, abri et double du corps. Le deuil du lieu par la peinture se vit dans le temps long de l'exécution de l'œuvre, puis dans la possibilité infinie de le revisiter, même plusieurs centaines d'années après, de revivre le temps de la séparation que l'on pourrait qualifier d'archaïque puisqu'il fait partie du patrimoine commun de l'humanité. Le deuil vécu par la peinture n'est alors plus celui du peintre lui-même, mais celui de tout un chacun qui regarde et s'immerge dans l'image.

Bonnard peint-il le monde? Je crois plutôt qu'il assiste à la naissance du monde, à la naissance soudaine et miraculeuse des objets et des personnages. Devant lui, l'Univers est nouveau-né. Devant lui, l'Univers émerge peu à peu, continûment. Bonnard avait fermé les yeux. Il les ouvre. [...] Le monde devant lui passe du néant à la vie. Le monde s'enfante lui-même devant lui<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> « Les pièces d'une maison sont comme des réceptacles de l'expérience humaine. Elles contiennent des souvenirs et racontent des histoires sur la vie et les activités de leurs occupants. Ce sont des refuges où se réunissent, autour d'une table, des générations différentes. Les objets, tout comme les animaux domestiques, y ont leurs propres fonctions, mais aussi leur propre existence. », Jean-Louis Prat, 1999, *op. cit.*, p. 48.

<sup>181</sup> Extrait de *Bonnard*, de Léon Werth, cité dans *Ibid.*, p. 40.

Puis, dans ce même battement de paupières, il disparaît. Une autre toile, un autre temps amorcé qui évoque un temps long qui recommence avec chaque création. La mort du lieu trouve une incarnation dans la peinture qui, dans son exécution, évoque un cheminement possible au travers des différentes étapes du deuil. La survivance des images est certes une prise de conscience de la mortalité, et dans son exécution, un dernier adieu, mais aussi la preuve irréfutable, par la contemplation des images, de cette même humanité.



## CHAPITRE IV

### DE LA MÉMOIRE ET DES PETITES TRACTATIONS AVEC LA MORT

#### 4.1. La maison est mémoire

La mémoire n'est pas une notion vague ou abstraite, malgré le fait qu'elle demeure un concept aux contours flous, pour lequel subsiste une difficulté de circonscription. Au contraire, elle se sert de stratégies mnémotechniques précises pour être activée et revisitée. Celle-ci, dans son évocation, ne traduit pas nécessairement un sentiment de vague à l'âme, que l'on associe à la mélancolie et aux regrets et qui se promène dans les souvenirs sans direction ni sentiment de conclusion. Elle se construit plutôt à partir d'une identification possible à des lieux qui participent à ancrer la mémoire, en lui conférant de la sorte une orientation spatiale. Pour définir ce que sont les caractéristiques de la mémoire, il faut donc s'interroger quant à l'endroit où elle se situe : son *locus*. En effet, les exemples qui illustrent la relation indissociable entre la mémoire et le lieu, et en particulier la maison, sont multiples et parlent des origines. Mais que sont les origines, si ce n'est l'attachement à une terre : la terre-mère. C'est là l'amorce d'une mythologie des origines qui, comme nous l'évoquions plus tôt, tente de contrer l'impossibilité d'expliquer la naissance en terme de phénomène d'apparition et d'incarnation. Ce même mythe propose dès lors l'hypothèse d'une provenance ainsi que celle d'un ancrage solide dans la substance terre qui lie l'homme au lieu de sa naissance. À partir de là se forme l'idée d'une mémoire qui se rapporte à l'appartenance à un lieu initial. Ensuite se configurent le rapport des lieux les uns avec les autres, introduisant ainsi la notion de spatialité et de ce fait, la loca-

lisation de la mémoire par rapport à un axe spatio-temporel, ce qui permet par la suite de situer la mémoire dans la trame de l'histoire.

Paul Connerton illustre l'idée de perte de la terre-mère lorsqu'il fait mention de la délocalisation forcée du peuple palestinien, à l'époque de l'instauration de l'État d'Israël en 1948. Les images et récits littéraires qui émergent en réponse à cet événement traumatique évoquent, comme le mentionne Connerton<sup>182</sup>, le déracinement. Elles se manifestent au travers de l'intégration dans la culture populaire, les arts et la littérature, d'énonciations d'arbres arrachés à la terre et parlent ainsi littéralement d'une amputation physique du lieu de l'origine. Par ce type d'affiliation imagée est alors revendiqué le fait que l'homme est comme l'arbre qui se nourrit de la terre qui l'a vu naître, dans laquelle il est solidement ancré par ses racines. La terre nourricière dont il est issu est donc par la même occasion le berceau de sa mémoire. Par conséquent, lieu d'appartenance et être trouvent un *locus* particulier qui se fonde à partir d'une mémoire du lieu. La notion de terre-mère se veut dans ce cas révélatrice des propriétés qui solutionnent et rendent le phénomène de naissance intelligible. D'un autre côté, nous pouvons affirmer que terre-mère et patrie ne sont en rien synonymes, puisque la première fait allusion à l'idée d'origine et de provenance, qui est une relation fusionnelle entre la mère et le Moi, et que la seconde se rapporte plutôt à une notion d'intégration dans le système social, lieu d'échange avec les tiers, garantie par le père.

La maison quant à elle s'implante dans un lieu par ses fondations. Les murs et le toit entourent et protègent le corps et délimitent ce qui est le dehors et le dedans, offrant ainsi à l'espace en tant que notion ouverte et vaste, un découpage du vaste dehors, des paramètres d'échelle et des caractéristiques de lointain et de proche qui donnent une structure organisationnelle à l'espace. De façon similaire, la mémoire habite la distance, ainsi que la droite et la gauche, l'arrière et l'avant, de même que la possibilité d'une orientation cardinale, sans pour autant que celle-ci ne se limite à se construire à partir de perceptions de points géométriques fixes, comme le mentionne

---

<sup>182</sup>Paul Connerton, 2009, *How Modernity Forgets*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, p. 7-8.

Connerton, mais plutôt dans une interrelation entre le corps et les éléments qui constituent l'espace autour du corps :

The locus of these dyads is both *in my body*, and *in the world surrounding my body*. It follows that the orientations which these dyads yield – and so the power of the mnemonic systems they generate – are not points or positions in geometrical space; rather they are relationships of my lived body towards things, relationships which are constituted through the interplay between my acting body and the world of places upon which my body acts<sup>183</sup>.

La configuration de l'espace de la sorte définie, peut désormais s'envisager par l'énumération des topographies de la mémoire, ce qui en anglais se traduit par le terme *memory maps*. Les *memory maps* sont un sujet d'étude en soi<sup>184</sup> qui, par le biais d'exemples issus de la littérature et des arts visuels cherchent à développer une discipline qui révèle la relation associative entre les lieux géographiques et ce qu'ils évoquent en terme de correspondance dans la mémoire, non sans s'identifier au terme de psychogéographie, les *loci memoriae* auxquels se réfèrent Cicéron et Quintilien<sup>185</sup>. En outre, ceux-ci ont pour but de contribuer à faire reconnaître l'importance de ces mêmes lieux de mémoire, à partir desquels la notion de patrimoine trouve une définition : c'est-à-dire un ensemble d'éléments qui habitent et donnent forme à la mémoire à l'intérieur d'une communauté culturelle à laquelle ils s'identifient.

La maison quant à elle est, comme nous l'avons élaboré tout au long de ce texte, avec le corps, le récipient premier de la mémoire, car nous la portons en nous comme elle nous porte en elle. Perdre la maison, la quitter et devoir en faire le deuil équivaut par conséquent non seulement à transposer le lieu de l'enracinement, mais aussi parvenir à trouver un nouveau sol, une nouvelle matière dans laquelle prendre racine, par défaut. Mais cela signifie aussi la nécessité de modifier la relation que le corps entretient avec l'espace et le transfert de la faculté de mémoriser les caracté-

<sup>183</sup>Paul Connerton, 2011, *The Spirit of Mourning – History, Memory and the Body*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, p. 84.

<sup>184</sup>Voir *Memory Maps* - projet mené sous l'égide du Victoria and Albert Museum de Londres et l'Université d'Essex (GB) : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/memory-maps-about-the-project/>, consulté en avril 2013.

<sup>185</sup>Théories et terminologies de Cicéron et de Quintilien, reprises à partir de Paul Connerton, *The Spirit of Mourning – History, Memory and the Body*, op. cit., p. 84.

ristiques qui façonnent le lieu. Qui plus est, doivent s'ajuster la façon de se mouvoir, de marcher, de tourner la tête de regarder, pour cause d'une topographie du lieu qui a changé. À titre d'exemple, si nous nous retrouvons dans la pénombre d'une pièce, et que nous ne connaissons pas la disposition ni l'emplacement des interrupteurs, nous sommes pris de court. Nous allons par conséquent à tâtons, ne pouvant faire sens d'une organisation spatiale que le corps n'aurait préalablement mémorisée. Le débalancement occasionné est déroutant, et pourtant, il ne s'agit que d'un exemple à impact modéré. Imaginons alors un nivellement complet de la maison. Pouvons-nous à présent imaginer la perte d'équilibre vécue par le corps et la perturbation de l'orientation spatiale ainsi engendrée, une orientation qui prend forme à partir de la répétition des gestes quotidiens, un par cœur de notre environnement, ce que Paul Connerton relève ainsi :

The art of memory relies essentially on a stable system of places. But why speak of memory and the *body's* topography? The term is in itself ambiguous, and intentionally so. For it might be taken to mean that the culturally specific topography into which we are inserted and which we daily or occasionally negotiate is imprinted in our memories, frequently more indelibly than we might imagine or wish to acknowledge. Or it might be taken to mean that the structure of the human body itself has its own specific morphology, its own distinctive topography, and that our acts of remembering are ineluctably bound up with culturally universal circumstances<sup>186</sup>.

Nous en déduisons que la disparition de la maison ne se limite pas à un vide de la matérialité des murs, du toit, des planchers et des étages qui en donnent la forme, mais que la perte remet en cause la topographie du corps lui-même ainsi que les facultés mémorielles qui se construisent dans ce même lien du corps avec l'espace; l'espace que le corps ne perçoit qu'à partir de lui-même. Qui plus est, la disparition engendre une aliénation. Il est à espérer que celle-ci soit temporaire, parce qu'elle fragilise cette même appartenance aux références culturelles universelles que Connerton mentionne.

Au demeurant, la maison est non seulement le miroir de l'organisation spatiale et de la faculté d'ancrage de la mémoire en elle, mais elle est aussi, comme le suggère Robert Harrison, le vaisseau de la transmission de celle-ci :

---

<sup>186</sup>Paul Connerton, *The Spirit of Mourning – History, Memory and the Body*, op. cit., p. 85.



On ne peut habiter le monde humainement que si l'on est une créature de l'héritage. Voilà pourquoi les vivants ont d'abord logé leurs morts avant de se loger eux-mêmes. Ils les ont placés dans des tombes, des cercueils ou des urnes, mais ils les ont placés *dans* quelque chose que nous appelons lieu de repos éternel, pour que leurs héritages puissent être recouverts et leurs vies posthumes préservées.

Ce processus de recouvrement et de perpétuation, par lequel l'homme se crée une mémoire et ouvre son avenir, a lieu initialement dans la maison humaine. Ce « dedans » où demeurent les morts – la terre, notre mémoire, nos institutions, nos gènes, nos mots, nos livres, nos cœurs, nos prières, nos pensées –, ce « dedans » où les morts habitent définit l'intériorité humaine que nos maisons entourent de leurs murs et rendent habitable<sup>187</sup>.

C'est pourquoi l'intérieur de la maison peut être considéré comme le lieu par excellence de la conservation de la mémoire. Car c'est en elle qu'a lieu la commémoration des ancêtres qui sont présents, si ce n'est par le biais de la conservation d'urnes ou autres objets de préservation en son intérieur, tel qu'énoncé par Robert Harrison, néanmoins au travers d'autels des temps modernes, qui comprennent des photographies, des portraits, des bibelots. Nous pouvons aussi évoquer les éléments intangibles de la mémoire qui subsistent au travers de l'oralité : les histoires qui relatent les souvenirs, les racontars, les mots qu'on relit dans une lettre, les inscriptions dans un agenda. Cette transmission de la survivance des morts et des soins que les vivants leurs apportent en ravivant les souvenirs est aussi, comme le met au jour Harrison, une façon de faire de la place pour ceux qui succéderont et qui se bâtiront à partir de cette même mémoire. La maison n'est donc pas simplement un récipient de la mémoire. La maison *est* la mémoire elle-même. Par conséquent, nous devons envisager, faisant face à la disparition de la maison et au déracinement, de quelle façon nous nous positionnons à l'égard de la mémoire. Nous savons que le mémoire arasée nous menace et nous fait peur au plus haut point, à l'instar de la maladie d'Alzheimer qui fait puissamment écho à notre peur profonde, quasi panique d'oublier. Car sans mémoire nous ne sommes rien, exempts de culture, c'est-à-dire sans humanité. La maison est mémoire, précisément parce qu'elle *est* récipient d'histoires vécues qui donnent forme à notre humanité. Ceci d'autant plus que la maison revêt des caractéristiques comparables aux traits humains : les fenêtres et

---

<sup>187</sup> Robert Harrison, *op.cit.*, p. 63.

les portes faisant office, comme nous l'avons mis au jour plus en avant dans ce texte, d'orifices du visage. Les encoches, les interstices dans les murs, les taches, les traces sont les rides et cicatrices de la peau qui traduisent l'intériorisation d'une biographie et la marque du temps.

Dans ce sens, le moi-peau évoqué par Didier Anzieu<sup>188</sup>, tout comme le moi-maison, retiennent la substance matérielle de la mémoire, l'une véhiculée par le corps, et l'autre, par l'intériorité des pièces et tout ce qu'elles contiennent d'artéfacts qui sont autant d'éléments de rappel aux moments qui créent une histoire. Une différence subsiste pourtant. En effet, visiter l'intérieur du corps se limite en général aux investigations médicales, ou peut-être à l'exploration anatomique *post-mortem*. La maison en revanche, se présente comme un récipient dans lequel le corps a trouvé demeure. Nous pouvons par cela la considérer comme un double anatomique du corps qui se visite et se revisite à chaque fois que l'on y réside ou que l'on s'y replie. La mémoire de cette intériorité se forme à partir des couches sédimentaires qui s'y déposent avec le temps. Résider dans les entrailles de la maison, c'est avoir développé des facultés d'évaluation de la spatialité des pièces que le corps arpente. De la même façon, l'esprit développe des stratégies mnémotechniques qui permettent de donner une forme et de classer les souvenirs qui constituent la mémoire. En revanche, la mémoire de la maison s'élabore et se vit à partir d'une dialectique du dehors et du dedans. Par la porte on y pénètre. Protégé par elle on s'y repose. À travers ses fenêtres on jauge l'extérieur, on laisse pénétrer la lumière et les bruits, on évalue le temps qu'il fait, puis ragaillard, on en ressort. La maison est en vérité ce qui nous permet d'entrer dans cette dialectique entre la nature indomptée, le chaos et le dedans qui représente la culture.

Ces mondes intérieurs nous permettent de nous positionner dans le temps et de lui donner une dimension humaine et non plus simplement naturelle. [...] Dans nos maisons, le temps est rangé, conservé, et il devient de ce fait historique. Ce n'est pas parce que nous parlons que nous nous logeons, et, réciproquement. Mais c'est pour la même raison que nous parlons et que nous nous logeons : parce que nous sommes des replis, des cryptes, des rides d'intériorité dans le tissu d'extériorité de la nature. Cette intériorité dégage une

---

<sup>188</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, op. cit.

chaleur vitale que nos maisons préservent, quand elles nous logent humainement<sup>189</sup>.

Se loger humainement signifie donc de se doter de la faculté de revisiter la mémoire et dans un même élan, de détenir la faculté de lui donner un corps par l'évocation langagière et les œuvres d'art. Car tous deux, de par leurs dispositions à synthétiser, à dépasser et à transcender, sont les véhicules de l'histoire de la culture humaine et les garants de sa transmission.

Au demeurant, la dialectique du dehors et du dedans telle que nous la retrouvons chez Gaston Bachelard<sup>190</sup> ne pourrait se limiter, comme il le mentionne, à « des expressions géométriques<sup>191</sup> ». Car celles-ci, tel qu'il le souligne, n'ouvrent en rien à la compréhension. Ceci est vrai, dès lors que dans ces lignes, nous cherchons à circonscrire l'équilibre fragile entre ce qui se voit et s'appréhende dans une faculté de perception tangible et cartésienne du monde et ce qui ne peut être décrit qu'au travers d'un filtre, d'une sensorialité rendue visible, déchiffrable par le biais des sentiments, des aspirations, des mythes et des croyances qui se transmettent au sein de la culture. La maison est cet espace matérialisé qui se dresse et se délimite par rapport au vaste dehors et nous préserve, temporairement du moins, grâce aux facultés mémorielles qui trouvent une extension dans le temps. Devant la mort de la maison toutefois, se dresse l'insoutenable constat de la fin annoncée d'une structure organisée qui transforme le néant en dedans : la pensée. La mort de la maison est la cruelle réalisation que nous ne survivons que grâce à la culture. Nous l'avons évoqué, les images ne sont rien si elles ne puisent dans la mémoire des expériences sensibles du passé. À l'inverse, la mémoire ne trouve pas de continuité sans images, sans langage ni parole, sans objets familiers, sans rappel aux sens. La maison fait le lien entre les deux. Elle loge les images qui l'associent à la mémoire et la mémoire prend forme et se densifie en elle grâce aux images.

[...] pourquoi soumettons-nous notre question – qu'est-ce qu'une maison? – à des poètes et à des penseurs, et non à ceux qui construisent, habitent ou des-

<sup>189</sup>Robert Harrison, *op. cit.*, p. 69-70.

<sup>190</sup>Gaston Bachelard, 1957, *op. cit.*, p. 191-207.

<sup>191</sup>*Ibid.*, p. 194.

sinent des maisons? [...] « héberger » ne signifie pas nécessairement entourer de murs, mais plutôt ouvrir le champ d'une vie posthume<sup>192</sup>.

Cette vie posthume est l'essence même du vocabulaire dont se sert l'écrivain, l'artiste, le musicien. Car dans son art, il excelle non seulement à transformer le non-sens de la mort en une expérience qui trouve une articulation, mais il veille aussi à ce qu'elle puisse se loger dans une mémoire transmissible. La vie posthume a besoin d'un vaisseau, d'un habitacle qui transforme la vie vécue en souvenirs durables. La maison revêt par conséquent une délimitation spatiale, celle d'un contenant qui circonscrit et en quelque sorte protège la vie intime des souvenirs et les sort de la masse difforme du dehors, les invoquant par la pensée.

Robert Harrison reprend un passage des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke, qui met en lumière comment la maison est non seulement expression de l'être, mais aussi incarnation de la mémoire; une mémoire, qui par la destruction de la maison devient un sourd rappel à la menace de la disparition. Il décrit le face-à-face du protagoniste avec une maison évidée dont ne subsiste plus qu'un mur, à laquelle, comme le décrit Harrison, se colle encore la vie, dans une dernière tentative de rappeler à ceux qui passent et regardent, qu'une histoire s'est déroulée ici.

Elle y était encore; elle se retenait aux clous qu'on avait négligé d'enlever; elle prenait appui sur un étroit morceau de plancher; elle s'était blottie sous ces encoignures où se formait encore un petit peu d'intimité. On la distinguait dans les couleurs que d'année en année elle avait changées, le bleu en vert chanci, le vert en gris, et le jaune en blanc fatigué et rance. Mais on la retrouvait aussi aux places restées plus fraîches, derrière les glaces, les tableaux et les armoires; car elle avait tracé leurs contours et avait laissé ces toiles d'araignées et sa poussière même dans ces réduits à présent découverts. On la retrouvait encore dans chaque écorchure, dans les ampoules que l'humidité avait soufflées au bas des tentures; elle tremblait avec les lambeaux flottants et transpirait dans d'affreuses taches qui existaient depuis toujours. Et, de ces murs jadis bleus, verts ou jaunes, qu'encadraient les reliefs des cloisons transversales abattues, émanait l'haleine de cette vie, une haleine opiniâtre, paresseuse et épaisse, qu'aucun vent n'avait encore dissipée. Là s'attardaient les soleils de midi, les exhalaisons, les maladies, d'anciennes fumées, la sueur qui filtre sous les épaules et alourdit les vêtements. Elles étaient là, l'haleine fade des bouches, l'odeur huileuse des pieds, l'aigreur des urines, la suie qui brûle, les grises buées de pommes de terre et l'infection des graisses rancies. Elle était

---

<sup>192</sup>Robert, Harrison, *op. cit.*, p. 79.



là, la douce et longue odeur des nourrissons négligés, l'angoisse des écoliers et la moiteur des lits de jeunes garçons pubères. Et tout ce qui montait en buée du gouffre de la rue, tout ce qui s'infiltrait du toit avec la pluie, qui ne tombe jamais pure sur les villes.

[...] On va penser que je suis resté longtemps devant; mais je jure que je me suis mis à courir aussitôt que je l'eus reconnu. Car le terrible, c'est que je l'ai reconnu. Tout ce qui est ici je le reconnais bien et c'est pourquoi cela entre en moi aussitôt : comme chez soi<sup>193</sup>.

Le vocabulaire qui enlumine ce passage, compare la maison aux traces suintantes et aux odeurs d'un corps, celui du personnage, qui dans l'espace d'un instant puise en lui ce qu'il connaît. Car, alors que lui-même est un poète sans maison, un exilé, ce qu'il a vu et qui lui est révélé alors qu'il dévisage le mur mis à nu sous ses yeux, c'est non seulement sa propre finitude, mais la potentialité d'une vacuité de la mémoire. Il a reconnu la maison en lui et la maison qui est lui s'affiche, laissant apparaître une intériorité, qui dans une geste d'indécence sans nom, rend visible aux yeux de tous, l'insoutenable désintégration du pouvoir de réminiscence.

#### 4.2. La relique comme stratégie de détournement

Reconnaître que la maison est mémoire permet d'envisager les couches mnémiques comme des lieux, des *locus* dans lesquelles la mémoire s'est ancrée. C'est ce que nous avons développé dans la section précédente. Pourtant, la mémoire n'a pas en soi de propriétés physiques tangibles et sa disposition dans l'appareil psychique n'a à première vue rien de palpable. En effet, Sigmund Freud souligne, lorsqu'il parle de souvenirs-écrans<sup>194</sup>, que ceux-ci, alors qu'ils sont cristallisés par le

---

<sup>193</sup>Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, cité dans Robert Harrison, *op. cit.*, p.72-73.

<sup>194</sup>Sigmund Freud, 1975, « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans », dans *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, trad. S. Jankélévitch, Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque

biais d'images précises qui semblent se dessiner comme des spectres surexposés dans l'appareil photographique de la mémoire, sont en fait une condensation d'éléments sélectionnés, puis passés au travers du filtre de la conscience et de la perception. Celles-ci font partie des couches superficielles du mécanisme de l'appareil psychique. En outre, la connexion avec les souvenirs s'opère sous une certaine censure, comme l'indique Freud, puisque leur activation ne se fait pas sans le refoulement des éléments conflictuels. Cependant ils demeurent inscrits dans les couches profondes de l'inconscient. Freud développe et illustre cette théorie à l'aide de l'idée du bloc-notes magique<sup>195</sup>. Le bloc-notes magique qui, à l'époque, était en cire, rend possible l'inscription d'une trace, de traits dessinés ou écrits, au travers d'une couche de papier celluloïd qui se fait écran premier. Sur le feuillet qui se place en-dessous, apparaît le trait. Puis celui-ci s'efface et laisse une surface prête à être réutilisée, mais non néanmoins vierge. Car lorsqu'on l'examine attentivement, demeure dans la surface de la cire, le sillon de la marque, le négatif du signe. Freud décrit ce processus, qu'il utilise comme métaphore de l'appareil psychique ainsi :

Il ne prétend être qu'un tableau à écrire sur lequel on peut effacer les notes par un simple geste de la main. Mais, si l'on y regarde de plus près, on découvre que son agencement concorde de façon remarquable avec la construction qui, selon mon hypothèse, est celle de notre appareil perceptif et l'on se persuade qu'il peut effectivement nous offrir à la fois une surface toujours prête à la réception et des traces durables des notes déjà reçues<sup>196</sup>.

Le Bloc-notes démontre la nécessité de dés-intensifier les événements vécus dans l'immédiat, de les rendre moins réactifs en les reléguant à des couches de la mémoire plus profondes. En d'autres termes, ceci induit la possibilité de trier les stimuli reçus en permanence, ce que Freud décrit comme un « pare-stimulus<sup>197</sup> », et de refouler ceux qui s'avèrent trop puissants ou déstabilisants dans le moment. Ceux-ci s'inscrivent néanmoins dans les couches indélébiles de l'inconscient et peuvent être

---

Payot, n°97 », p 38-43, édition numérique réalisée par l'Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2002, [http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/psychopathologie\\_vie\\_quotid/psychopathologie.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/psychopathologie_vie_quotid/psychopathologie.html), consulté en décembre 2013.

<sup>195</sup> Sigmund Freud, 1985, « Notes sur le "Bloc-notes magique" », dans *Résultats, Idées, Problèmes II*, trad. sous la direction de Jean Laplanche, Paris : P.U.F, p. 119-124.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 122.

rappelés à la surface et réactivés à tout moment. Doit alors s'effectuer, au préalable et à sens inverse, un passage à partir du système de l'inconscient vers le conscient, ce qui est en même temps un désamorçage des mécanismes de refoulement et un passage au travers des filtres qui les séparent. Les rêves en sont un exemple, car raviver ces éléments que la conscience déjoue ne fait pas *a priori* toujours sens et nécessite une analyse.

Ce modèle théorique développé par Freud permet d'expliquer la matérialisation de la transposition d'informations non manifestes qui, pour pouvoir faire sens dans l'appareil psychique, doivent pouvoir demeurer dans les couches superficielles de la conscience. Dans le cas qui nous intéresse dans ce chapitre, il s'agit de faire émerger des images, qui à la base sont des écrans sans substance, mais qui, une fois matérialisées et rendues conscientes, évoquent une pensée ou un souvenir concret. Si dans nos pensées, celles-ci demeurent furtives et flottantes, à d'autres moments elles s'incarnent en formulations explorables à souhait, lorsqu'elles prennent la forme de photographies, de dessins ou de sculptures. Ainsi produites, elles naissent à partir d'une opération de transformation, engendrée par la perception et l'amalgame des souvenirs ravivés à partir de la zone refoulée de l'inconscient.

Pourtant, s'il est un phénomène qui n'a pas d'images, c'est bien celui de la mort; insondable état qui n'évoque en nous aucun souvenir-écran, aucun filtre qui nous sépare de l'inconscient. Cela ne signifie toutefois pas l'on ne s'y essaie. Qui ne s'est jamais risqué à imaginer l'au-delà? Ne faisons-nous pas appel, par toutes sortes de moyens à des machinations qui soutiennent l'idée d'une continuation, d'un devenir, de la garantie d'un après, une pérennité possible, une demeure éternelle pour l'âme? C'est à cela que s'emploient les récits de la mythologie qui se font du reste maîtres d'un certain trouble entre le monde des vivants et celui des morts, réglant la question en annulant tout souci de survivance. Car le héros a un pied logé chez les mortels en même temps que l'autre est plongé dans l'incarnation d'un demi-dieu, ce qui de ce fait lui confère le statut d'immortalité. Le souci de la survie de l'âme est en réalité inhérent à toute culture humaine, qui ne peut se figurer le néant autrement qu'en laissant surgir du tréfonds de l'inconscient, les peurs et les récits imaginaires

en un flux d'images inventées. Malgré le fait que la mort n'a pas d'images en soi, tel que nous l'avons mis au jour, la mort ne peut néanmoins être considérée comme un vide. En effet, elle est plutôt un plein, rempli de souvenirs d'ores et déjà refoulés de la perte.

Nous savons que le deuil est un temps qui permet aux vivants de se détacher du défunt. Et dans ce processus, de faire émerger, comme le mentionne Freud, à partir des souvenirs, des « sous-venir », c'est-à-dire du jaillissement, à partir des couches profondes de l'inconscient, les mots, les images, les odeurs, les voix qui forment petit à petit un tout, la mémoire. Il n'en est pas autrement dans le cas de la maison. Tel que nous l'avons vu, la maison est l'incarnation même de la mémoire. Cependant, à l'opposé du corps, elle se transporte et continue à se développer dans un ailleurs; une nouvelle demeure. Dans ce sens, devant l'incommensurabilité du vide que crée la perte de la maison, l'être humain bat en retraite, mais se réincarne, certes temporairement vaincu, dans autant de maisons qu'il lui faudra pour vivre. Malgré cela, sa disparition est une mise en abîme profonde de la réalité du corps sans coquille; un rappel à la fragilité de la vie.

Si le bloc-notes magique, en termes d'objectivation d'une idée, démontre pour Freud le fonctionnement de l'inconscient, la maison peut être considérée comme un bloc-notes à triple action, dès lors que nous envisageons que la maison garde en elle toutes les couches qui apparaissent dans l'appareil psychique et le forgent. C'est-à-dire que, puisque nous considérons que la maison est mémoire, elle est elle-même aussi l'exemplification de l'image de l'inconscient et de la résurgence même des souvenirs refoulés. Et ce, puisque l'inconscient se loge et se transporte dans un vaisseau charnel : le corps. Le corps quant à lui s'incarne dans un bloc-notes spatialisé : la maison. Car dans la maison s'inscrit la marque du corps, en lui-même résultat de la matière mémorielle<sup>198</sup>. Nous concluons alors qu'elle est un bloc-notes ma-

---

<sup>198</sup> Cette idée est développée par Gaston Bachelard dans la *Poétique de l'espace*. Au chapitre « De la cave au grenier », la maison est explorée comme s'il s'agissait de se promener physiquement à l'intérieur de l'appareil psychique, nous laissant découvrir comment se forment et où se situent les pensées et les rêves. C'est-à-dire, ce même cheminement



gique qui active trois des éléments les plus fondamentaux qui forgent la culture humaine, soit la faculté de parler et de transmettre, la mémoire vive ainsi que les couches enfouies de l'inconscient. C'est pourquoi, nous pouvons, à partir de ces prémisses, envisager le point aveugle, temporaire peut-être, mais inquiétant tout de même, que représente la mort de la maison.

L'instabilité qu'engendre la perte pour celui qui survit à la mort d'une personne ou à la mort de la maison, le confronte à une réalité qui déjoue ses facultés d'imagination. Il est dès lors possible qu'il fasse appel à des stratégies de contournement de l'indicible absence, à des tractations pour défier la mort, à de petites négociations ayant pour but de garder avec soi toujours présent une partie du mort, un élément de la maison en guise d'objet de réactivation de la mémoire. Le deuil est un processus qui permet un détachement physique non seulement de l'ancienne présence, mais aussi un reclassement de l'ensemble des souvenirs, dont les plus refoulés font parfois surface par surprise, enclenchés par la vive douleur de la séparation définitive. C'est une période qui opère aussi une formulation de l'avenir possible et le développement d'un imaginaire autour de la demeure de l'âme. Pourtant la séparation n'est pas toujours un processus sans failles ni regrets. La peur du détachement, l'incertitude face au néant, la difficulté de projection d'un avenir possible entraîne parfois le déni, comme l'évoque Pierre Fédida. Dans les faits, tel qu'il l'explique, le deuil a pour fonction d'accepter que quelque chose ne soit plus possible, qu'il n'y ait plus présence<sup>199</sup>. Les rituels que l'on voue aux morts procèdent de ce constat en même temps qu'ils s'assurent du passage de l'objet perdu dans le monde de l'au-delà, afin qu'ils y demeurent et ne reviennent pas visiter le monde des vivants. La disparition, ou autrement dit la désubstantialisation, c'est-à-dire, la transformation d'une matière organique visible en air, remet en cause les facultés mêmes de la perception. Dans cette optique, la réalité et l'illusion se côtoient et jouent parfois des tours à ce que nous anticipons être la réalité. Apparaissent, dans une jeu de la mé-

---

entre la création de ce qui se manifeste dans un univers conscient, à partir des couches sous-jacentes de l'inconscient, *op. cit.*, p. 23-50.

<sup>199</sup>Voir à ce sujet Pierre Fédida, 2003, « The relic and the work of mourning », *Journal of visual culture*, Vol. 2, n° 1, p. 62-68, <http://vcu.sagepub.com/content/2/1/62>, consulté en novembre 2013.

moire qui ne peut complètement intégrer la notion d'absence, de vide et de néant, au travers d'une re-substantialisation temporaire, les amas de poussières ou autres particules invisibles, les fantômes qui nous donnent encore une fois à voir ce qui n'est plus, puisque, tel que le met au jour Didi-Huberman, alors qu'il reprend les propos des *Carnets* de Léonard de Vinci : « [...] *l'air constitue le véritable empreinte des images* qui circulent autour de nous comme autant de fantômes ou de fantasmes non rachetés<sup>200</sup>. » Avec cela, nous relevons que c'est peut-être au fond le phénomène de l'apparition et de la disparition en termes de présence et de désintégration des volumes que l'on peut ressentir et toucher qui cause problème, puisque lorsque nous pensons aux présences immatérielles, celles-ci se présentent à nous, somme toute enclin à vouloir reprendre forme au gré des phantasmes, des rêves et des récits que l'on se ré-raconte<sup>201</sup>. Car enfin, le lieu, comme le dit Michel de Certeau, n'existe « que hanté par des esprits multiples, tapis là en silence et qu'on peut "évoquer" ou non. On n'habite que des lieux hantés...<sup>202</sup> »

Mais revenons à la maison. Il en revient, dans le travail de deuil de se départir à la façon d'une mue de l'ancienne peau, ce que nous soulevions précédemment, et de reconduire la mémoire de l'espace de la maison, récipient des souvenirs et des jours vécus, dans une nouvelle coque. Il s'agit dans ce cas surtout de se défaire d'une partie de soi. Mais la séparation est traumatique, c'est-à-dire que viennent hanter les souvenirs, les regrets du passé et de la part des morts, un pouvoir d'outre-tombe, généré entre autres par la mauvaise conscience, un sentiment de n'avoir pas tout fait pour le défunt, de ne pas lui avoir tout dit, ou encore la perception que la séparation est une injustice, que celle-ci dérobe en tous les cas d'une possibilité d'agir encore. Les morts détiennent également le pouvoir innommable, donc infiniment puis-

<sup>200</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu – Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, op. cit., p. 78.

<sup>201</sup> Au sujet de la résurgence des images, des fantômes et des maisons hantées, voir entre autres aussi : Georges Didi-Huberman, 2002, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes, selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, Avery Gordon, 2008, *Ghostly matters : Haunting and the sociological imagination*, Chicago : University of Minesota Press et Estelle Grandbois-Bernard, 2012, *Fantômes dans la ville : récits de la survivance et du retour dans les représentations artistiques contemporaines de la ville*, Mémoire de Maîtrise, Montréal : UQAM, <http://www.archipel.uqam.ca/4612/1/M12375.pdf>, consulté en septembre 2013.

<sup>202</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, op. cit., p. 162.

sant, de l'état sans substance de l'âme qui, par le passage du détachement du corps faillible et mortel, aura gagné l'invincible immortalité. La maison, elle, peut demeurer tel un fantôme, à jamais inscrite dans les souvenirs.

Devant l'inimaginable se maintient parfois le désir de conserver pour soi une partie de ce que l'on a perdu, ce qui paradoxalement peut-être, est en même temps l'expression d'une assimilation de l'idée de non-retour comme l'évoque Pierre Fédida dans son analyse<sup>203</sup>. C'est aussi, dans le prolongement de l'adoration de l'objet perdu, une négociation avec le phénomène de la disparition qui paraît insurmontable.

Neither talisman nor fetish, the relic yet responds – proof of *reality* coming to the support – that in spite of a *knowledge* [*savoir*] about separation, it is necessary to *believe* that some thing subsists<sup>204</sup>.

La relique perpétue alors un culte de l'objet du deuil, une participation au mystère<sup>205</sup>, duquel on refuse de se détacher complètement, craignant qu'il ne se conserve au sein du tissu mémoriel. La relique est une partie du mort qui subsiste et avec laquelle se perpétue un lien physique au delà de la disparition. Nous pourrions de ce fait déduire que toute image est une relique, puisque dans sa réalisation, l'image contourne l'effacement. L'image incarne alors la preuve d'une existence qui survit non seulement à la fin de la substance de l'objet, mais à la mémoire que l'on croit défaillante.

L'ère de la production de masse fait en sorte que nous vivons dans une accessibilité accrue des objets dont nous meublons notre quotidien. Or, ces mêmes objets ne sont pas fabriqués pour durer.

[...] we live by their rhythm, according to their cycles. Today it is we who observe the birth and death of objects; whereas in all previous civilisations it was the object and the monument that survived the generations. Compared with all previous history, the life expectancy of people and that of buildings is now re-

---

<sup>203</sup>Pierre Fédida, *loc. cit.*

<sup>204</sup>Pierre Fédida, *loc. cit.*, p. 63.

<sup>205</sup>*Ibid*, p. 64.

versed. The accelerated metabolism of objects generates the attenuation of memory<sup>206</sup>.

Ceci s'applique aussi à l'architecture contemporaine. En effet, Paul Connerton remarque que l'espace contemporain est un espace homogène, sans inscription de traces, ni d'aménagements favorisant la rencontre sociale et la co-inscription des usagers dans une interrelation entre l'espace et eux. Connerton souligne que l'architecture d'aujourd'hui en est une de surface et non plus de volume<sup>207</sup>. La maison quant à elle n'est plus faite dans une idée de longévité. Elle est un bien matériel, une denrée qui se négocie et s'achète. Néanmoins, si cette réalité exprime un désaveu de la connaissance des liens complexes par lesquels se révèle et se vit l'être, nous pouvons envisager qu'elle évoque le mal-être de la société dans laquelle nous évoluons. D'un autre côté, la quête de sens et de la connaissance de soi, se déploient à contre-courant de ce que nous pourrions percevoir comme un appauvrissement. En effet, malgré les tendances que nous venons de mettre au jour, c'est de la vie de l'homme et du passage à l'au-delà dont il est question, ce qui demeure un phénomène qui engendre de nombreuses réflexions à jamais actuelles. Si aujourd'hui, les exigences face au deuil, semblent vouloir contraindre le processus à un laps de temps écourté et souvent exempt de rituels, demeure la possibilité de prolonger le deuil et même de lui accorder une force de rédemption et un pouvoir salvateur nouveau, en créant des reliques des temps modernes, à l'instar de l'œuvre de l'artiste cubaine Maria Elena González.

Son œuvre, « Internal DupliCity », est l'évocation conceptuelle d'une utilisation contemporaine de la relique. Les maison-objets de son installation sont, à l'image des reliques, protégées et enfermées sous un double en plexiglas et placées sur un piédestal, répartis dans l'espace. Mises ainsi en valeur, chacune par ailleurs de forme différente, semble retenir la substance dernière et volatile de l'être. Disposées à hauteur des yeux, elles mettent en lien leur présence fragile avec les corps des visiteurs. Elles se dressent de cette façon, offertes au regard, dans un échange qui évoque

---

<sup>206</sup>Paul Connerton, *How Modernity Forgets*, op. cit., p. 122.

<sup>207</sup>*Ibid.*, p. 121.



une corporéité incluse dans chacune d'elle et qui en même temps, miroite celle de ceux qui les regarde.

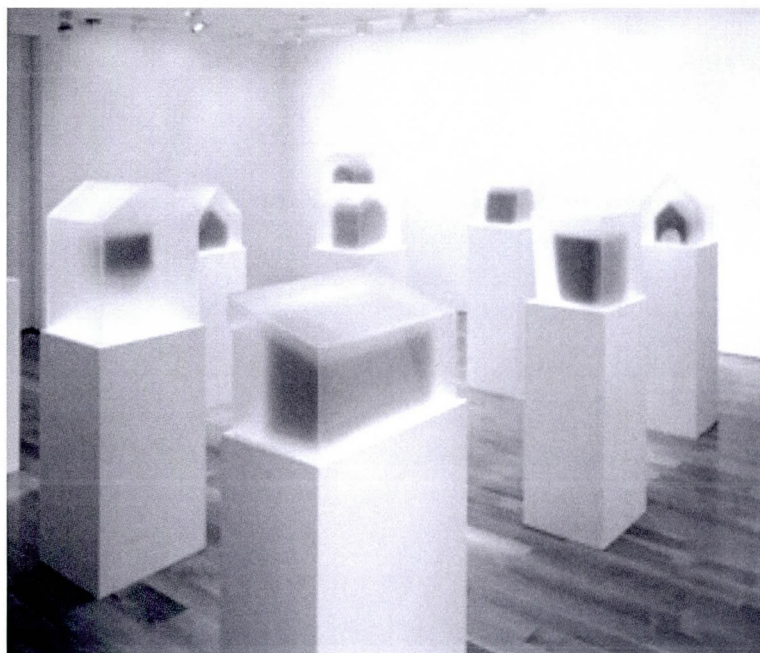


Fig. 4.1 : Maria Elena González, *Internal DupliCity*, 2005

Mais qu'est-ce qui est réellement à l'intérieur de quoi? Car elles se composent de ce qui, dans la mémoire, opère un rappel à l'image de l'idée de la maison. L'image-objet de la maison archaïque qui, comme nous l'avons évoqué dans ces lignes, est la matérialisation du corps en même temps qu'elle est une mémoire intériorisée. En tant que relique, elle est la dernière matière à laquelle se raccrocher, la dernière réminiscence d'un objet que l'on aimerait encore chérir. En réalité le titre « Internal DupliCity » renforce l'affirmation selon laquelle nous portons la maison en nous, comme elle nous porte en elle; que la maison est notre double. Qui plus est, l'installation parle du fait que la mémoire est une valeur partagée au sein d'une communauté, reprise ici par le terme « City ».

Par conséquent, c'est dans l'alliance de l'ensemble de ces mémoires communes que se transmet réellement la substance de la mémoire, c'est-à-dire que c'est dans :

[...] la pensée qu'il faut dédoubler notre concept du passé en ce qu'il appelle le révolu, le *Vergangen*, et ce-qui-a-été, le *Gewissen*. Du même coup, on rend justice à la définition des Anciens, car l'auparavant-rendu-présent est doublement marqué grammaticalement : il n'est plus, mais il a été<sup>208</sup>.

Le révolu, le *Vergangen*, dont parle Paul Ricoeur, est un concept auquel il est possible de se référer dans le présent en pensant au passé, alors que ce-qui-a-été, le *Gewissen*, est ce qui fait partie de la conscience individuelle et collective. Cette dernière forge les valeurs de la société, qui sont transmises. C'est dans ce sens que nous comprenons la transmission quasi génétique du bagage mémoriel.

Ainsi donc, la relique, ce subterfuge qui cherche à retenir, plutôt qu'à demeurer vivante dans la fluidité du temps, disparaîtra inévitablement.

In a certain way, we have said, the relic also has, in mourning, a function of *stoppage*: but in sacralizing the memory of the disappeared person, in another fashion it thereby permits forgetfulness<sup>209</sup>.

La sacralisation a pour effet de sortir l'objet perdu du courant habituel de la vie, de le ranger dans un temps parallèle qui le relègue petit à petit aux oubliettes, tel un souvenir dans une boîte dont on ne soulève presque jamais le couvercle. En outre, ces mêmes reliques qui sont au sens classique, objets d'adoration et de culte, fragments de corps de quelque saints, ou morceaux de vêtements, ressemblent plutôt à de vieux morceaux de cuir poussiéreux, non-identifiables, secs et sans vie. Entièrement dépourvus de toute réminiscence de la moindre bribe de vie, la question serait : Combien de temps opère la magie de l'objet consacré, dans un refus ultime de sa fin ? La relique contient alors en elle les composantes d'une mort définitivement annoncée, de même que la faculté d'oublier. Avant cela, elle ouvre la possibilité au travail du deuil d'opérer, elle propose un avenir à partir duquel il est possible de repartir sur de nouvelles bases, de se recomposer à neuf, dans la quête de la constitution d'un nouveau moi, d'une identité renouvelée. Laisser la maison derrière, faire son deuil de ce qu'elle portait en elle de nous, faire appel aux images, aux reliques

<sup>208</sup> Paul Ricoeur, 1998, « Architecture et narrativité », *loc. cit.*, p. 44.

<sup>209</sup> Pierre Fédida, *loc. cit.*, p. 65.

soit, pour demeurer un temps dans la narration de ce qui était, de l'appel aux émotions vécues, c'est proposer de se laisser aller à la résilience. La résilience n'est pas un oubli complet, mais plutôt une aptitude à reprendre sa route, à modifier sa trajectoire. Repartir à chaque fois plus fort<sup>210</sup>.

Je ne peux m'empêcher, en conclusion à ce dernier chapitre, de reprendre cette affirmation de Julia Kristeva que j'ai citée plus tôt et qui ici enlumine magnifiquement la force puisée dans le détachement qui s'opère au travers du travail de deuil du lieu, et qui une fois accompli, propose que se pose un regard différent: « [...] une durée à force de recommencements. Être libre, c'est avoir le courage de recommencer [...] »<sup>211</sup>. La mort du lieu n'a donc rien de définitif. Elle marque bien plus une trajectoire de transformation et de changement dans la trame de la vie, tant et aussi longtemps que l'on veuille bien laisser s'opérer une transition du vide vers un nouveau plein.

---

<sup>210</sup>Voir à ce sujet les remarques de Paul Connerton quant à l'absence de transmission relative à la mémoire des ancêtres, lors de l'observation ethnographique de certains peuples nomades. Dans ce cas-ci, la capacité à oublier est ainsi garante de flexibilité et de facultés d'adaptation renouvelées. Ceci leur attribue dès lors la souplesse nécessaire pour faire face à des conditions de vies toujours changeantes, dans Paul Connerton, 2008, « Seven types of forgetting », *Memory Studies*, <http://mss.sagepub.com/cgi/content/abstract/1/1/59>, p. 63-64, consulté en novembre 2008.

<sup>211</sup>Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 92.

## LE POUVOIR DE RECOMMENCEMENT À TITRE DE CONCLUSION

Au début de ce mémoire, nous pensions explorer la disparition de la maison, le lieu qui nous recueille et nous abrite, le temps d'un repos, au fil des jours et des nuits. Jours qui s'enchevêtrent et prennent forme au travers des gestes répétés du quotidien : cuisiner, se laver, se vêtir, se divertir, se parler, ranger, nettoyer, se cultiver, dormir, s'habiller, rire, chanter, pleurer, rêver, se réchauffer, manger, boire. La liste est longue, mais surtout, elle n'arrête pas de défiler, le temps d'une vie, qui est le temps d'un souffle, d'une inspiration et d'une expiration, qui va de soi sans doute, mais qui en réalité, exprime non seulement que nous sommes en vie, mais aussi que chaque respiration renferme l'idée du début et de la fin de la naissance et de la mort. Aussi longtemps toutefois, que la poitrine se soulève et s'abaisse, que les poumons se gonflent et se rétractent, c'est là l'expression d'une durée et d'une continuité de la vie à vivre. Cependant, les mouvements respiratoires, même s'ils sont de l'ordre du réflexe, engagés dès les premiers instants, enferment en eux la faculté et le pouvoir étonnant de n'être jamais pareils. Cela signifie, que chaque souffle est un souffle nouveau, retenant en lui la possibilité de se régénérer en même temps que de générer de nouvelles facultés, de nouvelles voies, de nouvelles pensées, à chaque instant, jour après jour. C'est pour cela que l'on dit : « les jours se suivent mais ne se ressemblent pas ». Ainsi, rien dans ce temps de vie n'est figé. Rien n'est jamais tout à fait pareil. Rien ne se vit deux fois de la même façon, pour reprendre l'ancien adage, pas même la mort.

Il s'est en effet avéré, petit-à-petit et à notre insu, alors que l'écriture avançait, que nous nous retrouvions en vérité face à un questionnement en rapport avec la mort. Cependant, au lieu de parler de la mort sans détour, la maison, en terme d'objet symbolique, s'est faite interprète pouvant expliciter ce phénomène, puisque la mort est exempte de langage et d'images, si ce n'est l'expérience d'un imaginaire qui se rapporte à notre monde à nous, les vivants. Un autre facteur a influencé le fait que



nous avons à nous pencher sur une littérature qui parlait de la mort et que nous devons la mettre en parallèle, voire faire fondre les théories thanatologiques avec la disparition de la maison, en tant qu'entité représentative du corps, puisque nous nous trouvons devant un corpus de texte assez restreint. Devant cette incertitude épistémologique, nous avons entrepris de vérifier que les énoncés en rapport avec la mort de la maison, par un effet de balancier, étaient corroborés par les écrits sur la mort de l'homme. Ce va-et-vient s'est avéré concluant et convainquant, ce qui nous a par ailleurs conforté dans l'idée que nous devons traiter de la mort de la maison au travers des mêmes courants de pensée que si nous envisagions la mort de l'homme. C'est pourquoi, nous avons, à chacune des sections de ce texte, traité de la maison comme s'il s'agissait d'un être aimé. Nous avons parlé de ses qualités, résultantes des caractéristiques fondatrices et constitutives de l'être doué de parole, de son anatomie, de son caractère sacré et inviolable, puis du débalancement et du deuil engendré par sa perte et des conséquences possiblement dramatiques du vide narratif ainsi entrevu. En dernier, nous nous sommes préoccupés de la survivance et de la transmission de la mémoire dont la maison est le vaisseau, mais aussi du potentiel d'ouverture engendré par l'oubli et enfin de la force vive et la pulsation de vie, précédant le pouvoir du recommencement. Rien en somme, qui n'aurait pu trouver résonance dans l'énoncé d'une étude sur la mort.

Mais revenons en arrière. Pour bien circonscrire cette relation double, entre la mort du corps et la mort de la maison, il fallait avant tout se préoccuper du lien qui relie ces deux éléments jusqu'à les rendre indissociables. Puis, et de façon paradoxale, nous nous devions de les départager, soit spécifier ce qui chez l'un, ne se retrouvait pas chez l'autre. Nous nous sommes par conséquent livrés à l'exercice de vouloir expliciter, à l'aide de la phénoménologie et de la psychanalyse surtout, avec un fébrile souci de ne pas vouloir verser dans un essentialisme auquel nous ne pourrions aucunement nous affilier, la relation entre le corps et l'espace. L'énoncé de Martin Heidegger, dans *Remarques sur art-sculpture-espace*<sup>212</sup> et dans *Bâtir-Habiter-*

---

<sup>212</sup>Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, op. cit.

*Penser*<sup>213</sup>, à l'effet que l'homme ne saurait se différencier de l'espace et vice-versa, puisque comme il le met au jour, l'homme n'est pas homme sur terre sans l'acte d'habiter et avant cela de construire, se révèle être une affirmation valable. Ceci d'autant plus que ces mêmes termes, en allemand ancien, sont étymologiquement synonymes. En outre, et pour élargir la compréhension de ce lien entre l'homme et l'espace qu'il habite, se présente, non seulement dans les textes d'Heidegger, mais aussi chez Maurice Merleau-Ponty<sup>214</sup> pour ne nommer que ceux-ci, l'idée de l'appartenance à un ensemble, qui est révélateur du fait que nous faisons partie d'un tout, c'est-à-dire une relation d'intégration de l'homme dans l'équilibre avec le cosmos, ce qu'Heidegger appelle le *Quadriparti*<sup>215</sup>. Ce même équilibre entre l'homme et le cosmos est en outre une faculté issue de la perception subjective. C'est ainsi que nous pouvons dire que l'espace n'est rien, s'il n'est pas perçu par le corps lui-même<sup>216</sup>. L'acte de percevoir est par conséquent créateur de formes et plus précisément de l'espace que l'homme transformera, au travers de rituels de consécration, en un espace habitable, sous protection divine notamment. Désormais abrité, l'espace est rendu propre à être pensé, rêvé et imaginé. Autrement dit, au moment où l'on en prendra soin, où on lui confèrera un « tendre souci<sup>217</sup> », comme l'évoque Hannah Arendt, l'espace fera partie de la culture humaine.

Cependant, la culture humaine a pour fondation la faculté de nommer et de narrer, sujet que nous avons traité au chapitre I. C'est-à-dire que l'entrée en matière du langage, qui survient lors du détachement de l'infans de sa mère, est aussi, le moment initial de la perception spatiale. Autrement dit, ce moment-clé du développement de l'homme est déterminant pour que puisse opérer, au travers du jeu et des facultés d'imagination de l'enfant, un glissement et un premier déplacement du petit enfant vers le monde qui l'entoure, un espace qui désormais se formule et se crée. C'est ce

<sup>213</sup> Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, Penser », dans *Essai et Conférence*, *op. cit.*

<sup>214</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*

<sup>215</sup> Voir définition de « Quadriparti » dans Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, Penser », dans *Essai et Conférence*, *op. cit.*, p. 186.

<sup>216</sup> Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>217</sup> Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 271.

que met au jour Michel de Certeau lorsqu'il fait référence au pouvoir de métaphorisation des récits, qu'il décrit comme une faculté constitutive de l'espace:

[...] chaque jour, ils [les récits] traversent et ils organisent des lieux; ils les sélectionnent et les relient ensemble; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces.

À cet égard, les structures narratives ont valeur de syntaxes spatiales. Avec toute une panoplie de codes, de conduites ordonnées et de contrôles, elles règlent les changements d'espace (ou circulations) effectués par les récits sous la forme de lieux mis en séries linéaires ou entrelacées [...]; cet endroit (une pièce) en inclut un autre (un rêve ou un souvenir) [...]<sup>218</sup>.

La maison, cette spatialité circonscrite, à laquelle est attribuée la fonction spécifique d'habiter, se compose donc à partir des possibilités de déplacement dans l'espace par le récit. C'est précisément pour cela que la mort de la maison est une menace, d'abord parce qu'elle soustrait le besoin de protection, qui est une nécessité première pour le corps fragile. Mais bien plus encore, parce qu'elle met en péril les possibilités narratives, propos que nous avons développés au chapitre II, car comme le soulève Paul Ricœur, il existe une analogie entre le fait d'habiter et la faculté de raconter soit :

[...] un parallélisme étroit entre architecture et narrativité, en ceci que l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération « configurante »; un parallélisme entre d'une part construire, donc édifier dans l'espace, et d'autre part raconter, mettre en intrigue dans le temps. Au cours de cette analyse, je me demanderai si l'on ne doit pas pousser beaucoup plus loin l'analogie, jusqu'à un véritable entrecroisement, un enchevêtrement entre la « mise en configuration » architecturale de l'espace et la « mise en configuration » narrative du temps. Autrement dit, il s'agit bien de croiser l'espace et le temps à travers le *construire* et le *raconter*. [...] enchevêtrer la spatialité du récit et la temporalité de l'acte architectural par l'échange, en quelque sorte, d'espace-temps dans les deux directions. On pourra ainsi trouver, à terme, sous la conduite de la temporalité de l'acte architectural, la dialectique de la mémoire et du projet au cœur même de cette activité<sup>219</sup>.

Imaginons maintenant l'implosion, la destruction ou l'abandon de la maison. Nous pouvons dans ces conditions entrevoir l'adversité qu'un tel cas de figure présente, c'est-à-dire, si nous reprenons à notre compte les propos de Ricœur, le fait que sur-

<sup>218</sup> Michel de Certeau, *Arts de faire. L'invention du quotidien*, 1, op. cit., p. 205.

<sup>219</sup> Paul Ricœur, 1998, « Architecture et narrativité », *Revue Urbanisme*, n° 303, novembre-décembre, p. 44.

vient un ébranlement fondamental, voire une annihilation des facultés « configurante », une impossibilité de narrer et de ce fait un bouleversement profond de la constitution de la mémoire. Il est dès lors possible de considérer que ceci puisse engendrer un traumatisme<sup>220</sup>. Celui-ci est la résultante d'une impuissance profonde, ressentie lorsque l'espace-temps ainsi amputé, ne se laisse aucunement comprendre ni définir, du moins dans les premiers temps. Cependant, habiter humainement ou être présent sur terre implique, tel que nous l'avons mentionné dans nos propos, de vivre dans l'anticipation d'une suite possible, un besoin de représenter, qui en lui-même est un acte de résilience, puisqu'il permet d'envisager un renouveau. Ainsi, par les images rêvées et imaginées se forment des ouvertures, un champ des possibles, un nouveau discours. Parce que c'est dans l'acte de se figurer, c'est-à-dire de fonder des images, que l'absence, le souvenir de ce qui a été, est rendu présent, comme l'évoque Ricœur<sup>221</sup>.

Cette idée se confirme, alors que nous cherchons, dans le cadre de la conclusion de ce mémoire, à rappeler le pouvoir de recommencement et de renouveau qui est précisément constitutif de l'acte d'habiter et une des principales qualités de la maison. En effet, peut-être que nous n'avons qu'un temps de vie devant nous. Par contre, même si la mort de la maison nous laisse endeuillés d'une partie de nous-même, elle ne représente pas nécessairement une fin en soi. En réalité, la maison porte en elle la marque ou la synthétisation de la transmission de la vie dans le temps, parce que la maison meurt, mais le corps lui, aussi longtemps qu'il est en vie, se transpose dans une autre demeure, encore et encore. Nous pouvons dans ce sens formuler l'hypothèse selon laquelle la maison détient des facultés de transmission dans le

---

<sup>220</sup> Au sujet de la définition du traumatisme, voir l'article d'Adrian Lahoud, *loc. cit.*, p. 19: «Trauma names that moment after our image of the future is destroyed but before it has been replaced. [...] The term "post-traumatic" refers to the evidence of the aftermath – the remains of an event that are missing. The spaces around this blind spot record the impression of the event like a scar. How does a system make sense of an experience that exceeds its capacity of integration? Since recognition is only ever retroactive, the process of reintegrating the event, of sense-making, begins when we start to sift through the evidence, to build a plausible story, to construct a narrative and develop the coordinates of a new experiential landscape. Slowly repetition returns to weave its supportive tissue, and new futures come to replace the old ones.»

<sup>221</sup> Paul Ricœur, 1998, *Ibid.*



temps, ce qui n'est pas l'affaire des morts, mais bien celle des vivants<sup>222</sup>. Ces mêmes vivants qui doivent continuer à se loger, c'est-à-dire continuer à formuler les pensées et les rêves qui constituent leur monde. Car c'est dans la maison que s'opère ce transfert, cette acceptation de la « transversalité absolue de la mort<sup>223</sup> », puisque la maison est l'habitable de la durée, qu'elle est l'expression par l'acte d'habiter, de résider parmi les vivants, de revendiquer des besoins.

Les morts, eux, n'habitent pas ailleurs que dans notre mémoire et n'ont que faire d'un abri. La maison est par conséquent le véhicule qui permet à la fois le glissement de la continuité de la vie, et la négociation avec la mémoire des défunts et la mémoire tout court. Nous nous sommes prononcés à cet effet, au cours du chapitre IV, dans lequel nous avons développé l'idée que la maison permet de positionner et de circonscrire la mémoire, c'est-à-dire d'opérer ce que nous aimerions appeler une géolocalisation, en terme d'organisation mémorielle dans la configuration du temps et de l'espace; une cartographie de la mémoire. Perdre la maison s'avère dans ce sens comporter plusieurs problématiques suffisamment importantes pour qu'elles fassent l'objet de considérations sérieuses : d'abord très concrètement, une perte d'équilibre et de sens de l'orientation, ce qui s'observe, par exemple, lorsque nous marchons dans une ville qui n'est pas la nôtre ou que nous nous retrouvons devant un paysage rasé ou fortement altéré<sup>224</sup>. Le premier défi est alors de

---

<sup>222</sup>Voir à ce sujet Jean-Marie Brohm, 2008, *Figures de la mort. Perspectives critiques*, Paris : Beauchesne, p. 15 : « Or, la question de la mort est, d'abord et avant tout, la question de la vie, ou plus exactement la question existentielle fondamentale que ne peuvent manquer de se poser les vivants confrontés à leur destin de futurs morts d'une part, de survivants à leurs défunts d'autre part. [...] Ce sont en effet les vivants qui sont obligés de s'occuper des morts, de leurs sépultures, de leurs héritages, de leurs souvenirs, mais aussi de louvoyer ou de ruser avec la crainte de la mort. »

<sup>223</sup>*Ibid.*, p. 9.

<sup>224</sup>Les témoignages d'anciens résidents des quartiers démolis, en vue de la tenue de l'Exposition Universelle de 1967 et des Jeux Olympiques de 1976 de Montréal, relatent du désarroi ressenti alors qu'ils ne reconnaissent plus l'endroit où ils ont habité, et dans lequel s'étaient ancrés non seulement des références spatiales, mais aussi un sentiment d'appartenance au travers des liens affectifs et du réseau social, qui est de plus un contexte de solidarité : « Ce que j'ai trouvé le plus difficile, c'est quand on a vu la démolition se faire. [...] Y'a pu de traces de ton enfance. On peut pu dire "Moi, j'suis née là", "Moi, j'ai grandi là". Ben non, c't'un stationnement, pis une tour. [...] Ça fait une lourdeur en'dans. Ça, ça été d'une grande tristesse quand on a vu toute se défaire un après l'autre. Ça a été terrible. » Jeannelle Bouffard, ancienne résidente du Faubourg à m'lasse de Montréal, citée dans le

pouvoir rapidement trouver des repères pour se situer dans ce nouvel espace. Qui plus est, cette altération détient des caractéristiques auxquelles nous ne portons pas forcément une grande attention, mais qui ont néanmoins une conséquence sur la façon dont nous nous déplaçons, à savoir, la hauteur des trottoirs ou celle des marches d'escalier, la manière dont s'ouvrent les portes et les fenêtres, les repères visuels etc. La maison qui n'est plus, s'avère dans ces conditions engendrer un embrouillement, dont la première victime est le corps, parce que la perception de l'espace s'effectue en premier lieu à partir de l'expérience de celui-ci.

La deuxième considération notable est à l'effet que la maison était à l'origine conçue pour abriter les morts<sup>225</sup>. Nous comprenons ainsi que la mort de la maison met en danger un souci des origines, une mémoire qui a une provenance, mais qui renferme aussi la possibilité de léguer. Vouloir garder cette mémoire vivante, c'est aussi légitimer l'existence de ceux qui nous ont précédés et par conséquent nous-mêmes. Il nous est dit que la mort fait partie de la vie. Que nous nous devons de l'accepter comme une évidence, une aptitude à envisager et à concevoir le cycle de la vie, dont la mort est un élément et une conclusion logique. Mais il s'agit en réalité d'une telle abstraction, d'une désintégration si inimaginable, que nous nous laissons aller aux subterfuges, nous faisant croire à notre survivance, malgré tout. Le deuil et les rituels qui accompagnent la mort sont là pour nous décharger de cette menace, donnant à voir qu'il y a peut-être une demeure pour l'âme, qui sait. En attendant, résidant parmi les vivants, nous prenons demeure, nous séjournons dans nos maisons terrestres, vaquons à nos occupations, cherchons des pistes et des options de survivance, malgré tout. Nous cherchons à contourner la mort, aussi longtemps que possible, ne la reconnaissant pas en nous. Il faut donc inventer pour elle une sonorité, une matière, une densité, un langage.

---

cadre de l'exposition « Quartiers disparus », Centre d'histoire de Montréal, du 15 juin 2012 au 1<sup>er</sup> septembre 2013:

[http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?\\_pageid=8757,97685570&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL](http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=8757,97685570&_dad=portal&_schema=PORTAL), consulté en août 2012.

<sup>225</sup>Robert Harrison, *op. cit.*, p. 63.

Par la représentation, j'exorcise la mort casée chez le voisin, reléguée dans un moment dont je postule qu'il n'est pas le mien. Je protège ma place. Le mourant dont je parle reste obscène, si ce n'est pas moi<sup>226</sup>.

L'oubli, que nous ne comprenons pas comme un anéantissement complet de la mémoire, permet de ranger ce dont on doit se défaire dans les tiroirs de la mémoire; créer tout d'abord un vide pour ensuite céder la place à un nouveau plein. Ces mêmes tiroirs peuvent dans ce sens aussi être ré-ouverts, les souvenirs commémorés, la mémoire ravivée, puis ils sont refermés permettant à la vie de reprendre son cours. C'est précisément ce à quoi s'emploie la fête juive de Souccot, soit la fête des cabanes, dont nous avons parlé au chapitre III. L'importance accordée à la répétition du rituel, lors duquel chaque famille réside pour un temps dans la souccah, est un rappel annuel au fait qu'en quittant ses maisons, le peuple juif laissait derrière, une partie de lui-même. Mais au lieu d'être anéanti par cette tragédie, les juifs pratiquants d'aujourd'hui confirment, année après année, par la reconstitution de cet évènement, qu'ils se font plus fort de cet oubli. Ils revisitent l'histoire qui leur a été transmise depuis des siècles. Dans cette commémoration perpétuelle, en se logeant dans la maison archaïque, ils renforcent l'idée d'une appartenance identitaire. Qu'ils aient été contraints de quitter leurs maisons en somme n'est rien, puisqu'ils déclarent, par le rituel, détenir la faculté de conserver en eux la mémoire des morts, mais aussi la faculté de pouvoir la transposer aux générations futures. L'affiliation identitaire, par cette capacité à recommencer, est l'apanage de celui qui reconnaît en lui sa maison. Paradoxalement, mourir c'est aussi ouvrir, c'est créer un avenir, faire de la place.

Prendre la mort pour objet d'étude laisse sa part de flou inévitable, puisqu'à part les phantasmes et les spéculations que nous entretenons à son égard, elle ne se compose d'aucune preuve ni d'aucune certitude. Nous nous essayons à combler tant bien que mal la préoccupation inévitable de son occurrence. En attendant, nous

---

<sup>226</sup> Michel de Certeau, 1973, «Écrire l'innommable», *Traverses, Lieux et objets de la mort*. Paris: Éditions de Minuit, cité dans Louis-Vincent Thomas, 1991, *La mort en question. Traces de mort, mort des traces*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Nouvelles études anthropologiques », p. 171.

pouvons nous pencher sur la mort de la maison qui parlera de la mort à notre place. Elle devient alors l'objet que l'on envisage, lorsque l'on opère un transfert de notre corps au sien, dans le but de donner forme et de narrer, puisqu'il s'agit précisément d'exprimer ce qui ne se dit pas et de visualiser ce qui ne se voit pas<sup>227</sup>.

Entre lieux fictionnels et matériels, les échanges seront incessants. Des lieux familiers viendront servir de décor, de soubassement aux pages lues; des espaces littéraires s'accrocheront à un point du réel, une anfractuosité, et le réel sera transformé. Du moins est-il souhaitable qu'il en soit ainsi, pour qu'au détour d'un passage, d'une place ou de la rive d'un fleuve s'ouvrent des souvenirs, des rêveries, tout un « arrière-pays », mais aussi des surprises, de l'imprévu. Pour que l'espace soit vivant<sup>228</sup>.

Alors que nous manquons d'avenues devant la négociation avec la disparition, l'espace pensé et imaginé au travers de la formulation artistique, qu'elle soit littéraire, musicale picturale ou autre, opère un assouvissement devant l'angoisse. Nous découvrons alors que la maison qui n'est plus, vient nous hanter et signale son ancienne présence au travers de la capture artistique. Mais c'est aussi dans l'acte de se figurer, que l'idée de sa disparition devient acceptable. Dans l'énonciation du vocabulaire pictural et la formulation d'une possibilité d'expression s'opère en nous un travail d'assimilation par avance, mais aussi un rappel que malgré le fait que nos anciennes demeures nous hantent au détour d'un souvenir, elles sont nôtres, puisqu'elles habitent à jamais une partie de notre mémoire. Lorsqu'elles se manifestent, leur récit à chaque fois renouvelé assied non seulement la possibilité d'un retour, mais confirment à chaque fois le potentiel de recommencement qu'elles abritent. C'est en cela que réside la force de se remémorer, d'opérer des rituels qui mènent vers l'espoir d'une continuité, d'une fluidité des expériences de perte vécues afin que toujours nous puissions nous relever et confirmer que la possibilité du renouveau demeure. Démontrer que la mort et la disparition sont potentiellement déclencheurs de crise, mais aussi moteurs d'un désir de continuité, une force de propulsion vers l'avant, a été le défi et l'objectif de ce texte. Au détour des conversations et des échanges à propos de la démonstration que nous avons faite dans le

<sup>227</sup> Lire Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, en rapport avec le fait que nous n'avons en somme rien pour nous raccrocher face à l'incontournable oracle de la mort.

<sup>228</sup> Michèle Petit, *loc. cit.*, p. 73.



cadre du présent mémoire, nous avons trouvé confirmation que ceux-ci touchent une corde sensible. Chaque personne qui en a témoigné, nous a parlé avec émotion de ces deuils résolus ou encore à faire, des maisons laissées derrière.

## BIBLIOGRAPHIE

### SOURCES DES ŒUVRES DU CORPUS

CHEVRIER, Jean-François, 2006, *Jeff Wall, Milk*, 1984, Paris : Éditions Hazan

CHEVRIER, Jean-François, 2006, *Jeff Wall, Diagonal Composition*, Paris : Éditions Hazan

CHEVRIER, Jean-François, 2006, *Jeff Wall, Diagonal Composition no 2*, 1998, Paris : Éditions Hazan

DURAND-DRUEL, Denyse et Marc Sanchez, 2011, photographies de la destruction de la maison, 1993, dans *La maison de Jean-Pierre Raynaud. Construction Déconstruction 1969-1993*, Livret d'accompagnement du film de Michelle Porte, Paris : Éditions du Regard

HOUZEL, Didier, 2007, *Louise Bourgeois, Maison*, 1986, dans « Intimités et espace urbain », dans *Airs de Paris*, [Catalogue d'exposition], Paris : Éditions du Centre Pompidou.

JENKINS, Bruce, 2011, *Gordon Matta-Clark. Clonical Intersect*, 1975, London : Afterall Books

MICCHELLI, Thomas, 2006, *Maria Elena González, Internal DupliCity*, 2005, *The Brooklyn Rail. Critical perspectives on arts, politics and culture*, <http://www.brooklynrail.org/2006/03/artseen/maria-elena-gonz-aacute-lez>, consulté en juillet 2013

MOELLER, Laura, 2011, *Gordon Matta-Clark. Clonical Intersect*, 1975, [http://lauramoeller.blogspot.ca/2011\\_02\\_01\\_archive.html](http://lauramoeller.blogspot.ca/2011_02_01_archive.html), consulté en décembre 2013

PARMIGGIANI, Claudio, *Delocazione* (1970), <http://www.mutualart.com/Artwork/DELOCAZIONE/0B0248F175D4ADEF>, consulté en avril 2013

- PRAT, Jean-Louis, 1999, *Bonnard*, [Catalogue d'exposition], *Le bol de lait*, vers 1919, Martigny, Suisse : Fondation Pierre Gianadda
- PRAT, Jean-Louis, 1999, *Bonnard*, [Catalogue d'exposition], *Intimité ou La soirée sous la lampe*, 1921, Martigny, Suisse : Fondation Pierre Gianadda
- RAYNAUD, Jean-Pierre, Marc Sanchez et Jean-Louis Froment, 1993, *Jean-Pierre Raynaud la maison*, [Catalogue d'exposition], Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux
- San Francisco Museum of Modern Art, 1998: Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/107493>, consulté en décembre 2013
- SANDBACK, Fred, *Untitled* (Sculptural Study, Five-part Construction), 1987/2009, David Zwirner Gallery, New York, <http://fredsandbackarchive.org>, consulté en octobre 2013
- SANDBACK, Fred, *Installation view*, 2010, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, <http://fredsandbackarchive.org>, consulté en octobre 2013.
- SANDBACK, FRED, *Installation View*, 2010, Gaain Gallery, Seoul, <http://fredsandbackarchive.org>, consulté en octobre 2013.
- SEBBAG, Georges, 2000, Soucca dans un patio de Marrakech, 1933, «La cabane à ciel ouvert», dans *L'architecture d'aujourd'hui*, *Micro-architectures*, n° 328, Paris: Éditions Jean-Michel Place.
- SUGÀR, Anouk, 2005, Souccah dans le Mile-End, Montréal, archives personnelles.
- Sympathy for the art gallery, 2012: Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, <http://www.sympathyfortheartgallery.com/post/29927430648/alecshao-gordon-matta-clark-splitting-1974>, consulté en décembre 2012.
- VERGARA, Camilo J., *Henry Horner Houses*, 2051 W. Lake St., Chicago, 1995  
Source: <http://urbanlandscaped.blogspot.ca/2011/02/this-winter-morning-my-neighborhood.html>, consulté en décembre 2012.
- WHITEREAD, Rachel, 1991, *Untitled* (Black Bed), <http://lookerlooker.tumblr.com/post/52342696484/rachel-whiteread-untitled-black-bed-1991-in>, consulté en août 2013.
- WHITEREAD, Rachel et Thomas Kellein, Kunsthalle Basel, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art (Boston, Mass.), Trad. David Galloway, 1994, *Rachel Whiteread*, [Catalogue d'exposition], *Untitled* (Amber Bed), 1991, Bâle, Suisse: Kunsthalle Basel.

WHITEREAD, Rachel, *Ghost*, 1990, <http://www.saatchigallery.com>, consulté en mai 2013.

WHITEREAD, Rachel et Thomas Kellein, Kunsthalle Basel, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art (Boston, Mass.), Trad. David Galloway, 1994, *Rachel Whiteread*, [Catalogue d'exposition], *House*, 1993, Bâle, Suisse: Kunsthalle Basel.

WHITEREAD, Rachel, *Clapton Park Estate*, Mandeville Street, London E5, Bakewell Court; Repton Court, March 1995, Photos: P77872, P77875, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-b-clapton-park-estate-mandeville-street-london-e5-bakewell-court-repton-court-p77872>, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-b-clapton-park-estate-mandeville-street-london-e5-bakewell-court-repton-court-p77875>, consulté en mai 2013.

WHITEREAD, Rachel, *Trowbridge Estate*, London E9; Hannington Point; Hilmarton Point; Deverill Point; June 1995, Photos: P77878 et P77879, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-c-trowbridge-estate-london-e9-hannington-point-hilmarton-point-deverill-point-p77878>, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-c-trowbridge-estate-london-e9-hannington-point-hilmarton-point-deverill-point-p77879>

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ALBERT, Jean-Pierre, 1999, « Les rites funéraires. Approches anthropologiques », [www.hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/37/17/03/PDF/Rites-funéraires.pdf](http://www.hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/37/17/03/PDF/Rites-funéraires.pdf), consulté en août 2013.

ALBERT, Jean-Pierre, 2006, « Incarnations, désincarnations ce que les religions disent et font du corps », *Corps*, n°1, p. 31-38.

ANZIEU, Didier, 1981, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris : Gallimard.

ANZIEU, Didier, 1985, *Le Moi-Peau*, Paris : Bordas, coll. « psychismes », dirigée par Didier Anzieu.

ARENDT, Hannah, 1972, *La crise de la culture*, trad. sous la direction de Patrick Lévy, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais ».

ARIES, Philippe, 1983, *En face de la mort*, Toulouse : Éditions Privat, coll. « Époque ».

ARISTOTE, (adapté par Catherine Collobert), 1995, *Traité du temps physique*,



*livre IV, 10-14*, Paris : Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie ».

AUGÉ, Marc, 1998, *Les formes de l'oubli*, Paris : Payot; Paris Rivages, coll. « Manuels Payot ».

BACHELARD, Gaston, 1957, *La poétique de l'espace*, Paris : P.U.F

BACHELARD, Gaston, 1960, *La poétique de la rêverie*, Paris : P.U.F, coll. « Quadrige ».

BACHELARD, Gaston, 2001, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie générale française.

BAUDRILLARD, Jean, 1976, *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles, 1996, *Les Fleurs du Mal*, Paris : Gallimard.

BÉGOUT, Bruce, 2002, *Zéropolis*, Paris : Éditions Allia.

BELTING, Hans, 2004, *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, Paris : Gallimard, coll. « Le temps des images ».

BENJAMIN, Walter, 1997, *Sur l'art et la photographie*, trad. Christophe Jouanlanne et M.B. de Launay, Paris : Carré, coll. « Arts & esthétique 11 ».

BENJAMIN, Walter, 2003, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, trad. revue par Rainer Rochlitz, Paris : Allia.

BENJAMIN, Walter, 2011, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris : Allia.

BERGSON, Henri, 1982, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : P.U.F, coll. « Quadrige ».

BLOCH, Ernst, 1982, *Les épures d'un monde meilleur*, trad. Françoise Wuilmart, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie ».

BRAYER, Marie-Ange, 1997 / 2003, « La maison : un modèle en quête de fondation », *Exposé 3, La maison – Tome 1*, Orléans : Éditions HYX, p. 8-38.

BROHM, Jean-Marie, 2008, *Figures de la mort. Perspectives critiques*, Paris : Beauchesne.

BROHM, Jean-Marie, 2010, « *Ontologie de la mort. Esquisses épistémologiques pour une thanatologie qui se voudrait scientifique* », [www.philagora.net/philofac/brohm.php](http://www.philagora.net/philofac/brohm.php), consulté en août 2013.

- CASEY, Edward S., 1987, *Remembering – A Phenomenological Study*, Bloomington IN, USA.: Indiana University Press, coll. «Studies in Continental thought ».
- COLOMINA, Beatriz, 2001, «I dreamt I was a wall », in Rachel Whiteread: *Transient Spaces*, New York, N.Y.: Solomon R. Guggenheim Foundation, p.71-99.
- CONNERTON, Paul, 1989, *How Societies Remember*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- CONNERTON, Paul, 2009, *How Modernity Forgets*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- CONNERTON, Paul, 2011, *The Spirit of Mourning – History, Memory and the Body*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- COUSINEAU, Jennifer, Rachel, « The Succah: Ritual Dwellings in the Jewish Vernacular Landscape », 1997, Master Thesis, Ottawa: Carleton University.
- DE CERTEAU, Michel, 1975, «Écrire l'innommable», in *Traverses*, n° 210, *Lieux et objets de la mort*. Paris : Éditions de Minuit, p. 9-15.
- DE CERTEAU, Michel, 1980, *Arts de faire. L'invention du quotidien, 1*, Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 ».
- DE M'UZAN, Michel, 1997, *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Paris : Gallimard, Coll. « tel ».
- DES AULNIERS, Luce, 2007, « Pratiques rituelles du temps du mourir et formes actuelles de la belle mort », *Frontières*, vol. 20, n°1, p. 22-26, <http://id.erudit.org/iderudit/017943ar>, consulté en août 2013.
- DETERER, Gabriele, 1999, *Art recollection. Artist's interviews and statements in the nineties*, New York : Ravenna Danilo Montanati & Exit & Zona Archives, Archer Fields.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2001, *Génie du non-lieu – Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, Paris : Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2002, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes, selon Aby Warburg*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, année de parution inconnue, « Air et Pierre », in *Recherches en psychanalyse*, Distribution électronique Cairn pour les éditions L'Esprit du Temps, Le Bouscat, p. 127-130.

- DEITTERER, Gabriele, 1999, *Art Recollection. Artist's Interviews and Statements in the Nineties*, New York : Ravenna Danilo Montanati & Exit & Zona Archives, Archer Fields.
- DURAND-RUEL, Denyse, Yves Tissier, Jean-Pierre Raynaud, 1988, *Jean-Pierre Raynaud la maison : 1969-1987*, Paris : Éditions du Regard.
- ELKINS, James, 1994, *The Poetics of Perspective*, Ithaca (NY) : Cornell University Press.
- ESCORNE, Marie, « L'habitat vu par l'art contemporain », Dossier 2009 – L'habitat, un monde à l'échelle humaine, *Implications philosophiques - perception, axiologie et rationalité dans la pensée contemporaine*, article en ligne: <http://www.implications-philosophiques.org/Habitat/Escorne1.html>, consulté en octobre 2013.
- FÉDIDA, Pierre, 1978, *L'absence*, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient ».
- FÉDIDA, Pierre, 2003, « The relic and the work of mourning », *Journal of visual culture*, Vol. 2(1), <http://vcu.sagepub.com/content/2/1/62>, consulté en novembre 2013.
- FELLOUS, Michèle, 2001, *À la recherche de nouveaux rites – Rites de passage et modernité avancée*, Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales ».
- FREUD, Sigmund, 1968, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », trad. S. Jankélévitch, Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot, n° 44 », p 235-267, édition numérique réalisée par l'Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2002, à partir de *Essais de psychanalyse* <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.frs.con2>, consulté en décembre 2013.
- FREUD, Sigmund, 2004, « Deuil et mélancolie ». Extrait de *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et J.B. Pontalis, in *Sociétés*, n° 86, Distribution électronique Cairn.info, pour De Boeck Supérieur, Bruxelles, p. 7-19. <http://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm>, consulté en septembre 2013.
- FREUD, Sigmund, 1971, *L'avenir d'une illusion*, trad. Marie Bonaparte, Paris : P.U.F.
- FREUD, Sigmund, 2011, *Le moi et le ça*, trad. Catherine Baliteau, Albert Bloch et Joseph-Marie Rondeau, Paris : P.U.F.
- FREUD, Sigmund, 1985, « Notes sur le "Bloc-notes magique" », in *Résultats, Idées, Problèmes II*, trad. sous la direction de Jean Laplanche, Paris : P.U.F., p. 119-124.

- FREUD, Sigmund, 1975, « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans », in *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, trad. S. Jankélévitch, Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot, n° 97 », p 38-43, édition numérique réalisée par l'Université du Québec à Chicoutimi, dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », 2002, [http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/psychopathologie\\_vie\\_quotid/psychopathologie.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/psychopathologie_vie_quotid/psychopathologie.html), consulté en décembre 2013
- FREUD, Sigmund, 2011, *Totem et Tabou*, trad. Catherine Baliteau, Albert Bloch et Joseph-Marie Rondeau, Paris : P.U.F., coll. « Quadrige ».
- FRIEDMAN, Joshua J., « String Theory. Artist Ben Schachter puzzles over boundaries real and imagined », dans *Tablet. A new read of jewish life. Visual art & design*, 14 mai 2010 : <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/33656/string-theory>, consulté en août 2013.
- GORDON, Avery, 2008, *Ghostly matters : Haunting and the Sociological Imagination*, Chicago : University of Minesota Press.
- GRANDBOIS-BERNARD, Estelle, 2012, *Fantômes dans la ville : récits de la survivance et du retour dans les représentations artistiques contemporaines de la ville*, Mémoire de Maîtrise, Montréal : UQAM, <http://www.archipel.uqam.ca/4612/1/M12375.pdf>, consulté en septembre 2013.
- GUGGENHEIM, Ernest, 1985, *Le judaïsme dans la vie quotidienne*, Paris : Éditions Albin Michel.
- GUIOMAR, Michel, 1988, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris : Éditions José Corti.
- HALBWACHS, Martin, 1952, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : P.U.F.
- HARRISON, Robert, 2003, *Les morts*, trad. Florence Naugrette avec la coll. de Guillaume Maurice, Paris : Éditions Le Pommier.
- HEIDEGGER, Martin, 1954, « Bauen Wohnen Denken », *Vorträge und Aufsätze, Teil II*, Pfullingen (République allemande) : Verlag Günther Neske, p.19-36.
- HEIDEGGER, Martin, 1958, « Bâtir, Habiter, Penser », *Essais et Conférences*, trad. André Preau, Paris : Gallimard.
- HEIDEGGER, Martin, 1985, *Etre et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris : Authentica.
- HEIDEGGER, Martin, 2009, *Remarques sur art-sculpture-espace*, trad. Didier Franck, Paris : Éditions Payot, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque ».



- HOUZEL, Didier, 2007, « Intimités et espace urbain », dans *Airs de Paris*, [Catalogue d'exposition], Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 222-225.
- ILLICH, Ivan, 1988, « La création rituelle de l'espace » et « L'espace arasé », dans *H2O les eaux de l'oubli*, Paris : Lieu commun, p. 31-45.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1977, *La mort*, Paris : Flammarion.
- KRISTEVA, Julia, 2007, *Cet incroyable besoin de croire*, Paris : Bayard.
- KRISTEVA, Julia, « Le langage comme antidépresseur », Communication prononcée le 14 janvier 2012 à l'École internationale de Genève, Suisse, <http://www.kristeva.fr/le-langage-comme-antidepresseur.html>, consulté en mai 2013.
- LAHOUD, Adrian, septembre-octobre 2010, « Post-Traumatic Urbanism », *Architectural Design*, Vol. 80, n° 5, p. 14-23.
- LEBAS, Frédéric, 2010, « Le vertige des collusions d'espaces. Une contribution à l'élaboration d'un sens de la proxémie », in *Communications*, n° 86, (sur le thème du *Langage des sens*, organisé par Marie-Luce Gélarde et Olivier Sirost, Paris : EHESS – Centre Edgar Morin), p. 1-21.
- LEE, Pamela M., 2000, *Object to be destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Mass. : MIT Press.
- LEVINAS, Emmanuel, 1991, *La mort et le temps*, Paris : Éditions de l'Herne.
- LIVESEY, Graham, 2004, *Passages – Explorations of the Contemporary City*, Calgary: University of Calgary Press.
- LOW, Setha M. and LAWRENCE-ZÚÑIGA, Denise, 2003, « Locating Culture », in Setha M. Low and Denise Lawrence-Zúñiga (dir.), *The Anthropology of Space and Place – locating culture*, Malden MA: Blackwell Publishers Ltd, Coll. « Blackwell Readers in Anthropology », p. 1-48.
- MARANDEL, J. Patrice, 1981, *Louise Bourgeois femme maison*, [Catalogue d'exposition], Chicago : University of Chicago, Renaissance Society.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.
- MOLES, Abraham et ROHMER-MOLES, Elisabeth, 1998, *La Psychosociologie de l'espace*, textes rassemblés, mis en forme et présentés par Victor Schwach, Paris : Éditions L'Harmattan, coll. « Villes et entreprises ».
- NORA, Pierre, 1997, *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard.

NORBERG-SCHULZ, Christian, 1985, *Habiter. Vers une architecture figurative*, trad. Hélène Rossini, Paris-Milan : Éditions Electa Moniteur, coll. « Essais et Documents ».

NORBERG-SCHULZ, Christian, 1997, *L'Art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations*, trad. Anne Guglielmetti, Paris : Éditions Le Moniteur, coll. « Architectes ».

NOSCHIS, Kaj, 2011, *Signification affective du quartier*, Lausanne : Éditions Comportements.

PACIOLI, Luca, 1980, *De divina poportione*, trad. G. Dusesne et M. Giraud, Paris : Librairie du Compagnonnage

PANOFKY, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, transl. Christopher S. Wood, 1991, New York : Zone Books

PEREC, Georges, 1974, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée.

PETIT, Michèle, 2010/2, « "?!ci, y a rien?!?" », La littérature, partie intégrante de l'art d'habiter », *Communications*, n° 87, p. 65-75.

PRAT, Jean-Louis, 1999, *Bonnard*, [Catalogue d'exposition], Martigny, Suisse : Fondation Pierre Gianadda

RAYNAUD, Jean-Pierre, Marc Sanchez, Jean-Louis Froment, 1993, *Jean-Pierre Raynaud la maison*, [Catalogue d'exposition], Bordeaux : CAPC Musées d'art contemporain de Bordeaux.

RAYNAUD, Jean-Pierre, Michelle Porte, Denyse Durand, Marc Sanchez, 2011, *La maison de Jean-Pierre Raynaud : construction, déconstruction, 1969-1993*, Paris : Éditions du Regard.

RICŒUR, Paul, 1991, *Temps et récit*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points ».

RICŒUR, Paul, 1998, « Architecture et narrativité », *Revue Urbanisme*, n° 303, novembre-décembre, p. 44-51.

RICŒUR, Paul, 2006 « Mémoire, Histoire, Oubli », *Esprit*, n° 3 mars/avril, p. 20-29.

RILKE, Rainer Maria, 1980, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. Maurice Betz, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points. Roman R7 ».

ROUBERT, Chloé, printemps 2012, « Reflecting Absence or When Social Networks Memorialize », *cmagazine*, n° 113, p.35-37.

- ROUCHE, Isaac, 1993, *La vie quotidienne juive. Les rites et les fêtes*, Paris : Berg International Éditeurs.
- RYKWERT, Joseph, 1976, *The Idea of Town*, London: Faber and Faber.
- SALTZMAN, Lisa, 2006, *Making Memory matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago: The University of Chicago Press.
- SONTAG, Susan, 1979, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, en collaboration avec l'auteur, Paris: Éditions du Seuil.
- ST-ONGE, Sébastien, 2001, *L'industrie de la mort*, Québec: Nota bene, coll. « Intervention ».
- THOMAS, Louis-Vincent, 1985, *Rites de mort pour la paix des vivants*, Paris : Fayard.
- THOMAS, Louis-Vincent, 1991, *La mort en question. Traces de mort, mort des traces*, Paris : L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques ».
- THOREAU, Henry David, 2010, *Walden ou la Vie dans les bois*, trad. Brice Matthieusent, Marseille: Le mot et le reste, coll. « Attitudes ».
- UHL, Magali, 1999/1-4, « Mort et recherche. Éléments d'épistémologie complémentaire. », dans *Revue de l'Institut de sociologie - L'anthropologie de la mort aujourd'hui*, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, p. 45-62.
- VAZQUEZ, Edward A., Fall 2012, « Fred Sandback's Perspectives », dans *Art Journal*, Vol. 71(3) p.98-116.
- WINNICOTT, Donald Woods, 1971, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard.
- YANA, Martine, 2005, *Trésors de la table juive*, « Souccot », Aix-en Provence : Édisud.

## AUTRES RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

*La maison de Jean-Pierre Raynaud. Construction Déconstruction 1969-1993*, Livret d'accompagnement du film de Michelle Porte, Photographies de la destruction : Denyse Durand-Ruel et Marc Sanchez, 2011, Paris : Éditions du Regard.

*L'évangile de Jésus Christ selon l'Apocalypse de Saint Jean*, 1995, adaptée par Marcel Goémine, Paris : Téqui.

## SITES INTERNET

*Esprit du lieu : espaces de silence et regards croisés*, présenté par Mario Dufour et Nathalie Hamel lors de la 16<sup>e</sup> Assemblée générale de l'ICOMOS, Québec, 2008 :

[http://www.international.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/78\\_pdf/78-TiUq-123.pdf](http://www.international.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/78_pdf/78-TiUq-123.pdf), consulté en août 2012.

*Memory Maps* - projet du Victoria and Albert Museum de Londres, en collaboration avec l'Université d'Essex (GB) :

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/memory-maps-about-the-project/>, consulté en avril 2013.

« Quartiers disparus », exposition au Centre d'histoire de Montréal, du 15 juin au 1<sup>er</sup> septembre 2013:

[http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?\\_pageid=8757,97685570&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL](http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=8757,97685570&_dad=portal&_schema=PORTAL), consulté en août 2012.

« *Qulliq* », tiré de « *Unikkaangualaurtaa – Raconte-moi une histoire* », 2006, Westmount (QC): Institut culturel Avataq, p. 130, [www.avataq.qc.ca](http://www.avataq.qc.ca), consulté en octobre 2013.

Règlementations et plans des *Eruvs* à Montréal : <http://www.eruvmontreal.org>, consulté en août 2013.